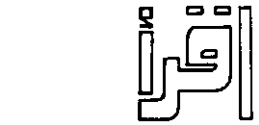
اقرأ

دكتور إبراهيم حمادة

# هل الدراما فن جميل ؟




تصدر أول كل شهر
[ ٤٣٥ ] - مايو - ١٩٧٨

رئيس التحرير **أنيس منصور**

تصميم الغلاف : صلاح عنانى

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

دكتور إبراهيم حمادة

# هل الدراما فن جميل ؟

دار المعارف

# فهرس


١ – فقرات نظرية

هل الدراما فن جميل ؟ ٧

اسس الخلق الدرامى عند أرسطو ١٢

المدخل إلى تاريخ المسرح العربى ١٨

رؤية الكاتب المسرحى ٢٥

لماذا يبدأ تاريخ الدراما الحديثة بإبسن ؟ ٣١

حظ مسرحيات الشبان من النقد ٣٨

الوساطة بين المؤلف المسرحى وجمهوره ٤٢

الاستمتاع بالعرض المسرحى ٤٨

المسرح الآسيوى فى مهب الريح الغربية ٥٣

المخرج المتألف ٦١

خشبة المسرح تتحكم فى المؤلف ٦٦

وأين مسارحنا القومية فى عواصم الأقاليم ؟ ! ٧٠

مسرح الأرينة ٧٤

استلهام التجربة الذاتية فى المسرح ٨١

٢ – فقرات تطبيقية

ابن رشيد وكتاب « فن الشعر » لأرسطو ٨٦

المسرح السياسى ٩١

فن الممثل العربى ٩٨

يوسف إدريس والمسرح المصرى ١٠٣

التمثيل المسرحى بين القواعد والأخلاق ١٠٨

فى انتظار جودو الذى لا يأتى ١١٢

ثورة الزنج وأسلوب الإخراج ١٢٢

الدراما فى المصحة النفسية ١٣٣

الشيطان البرئ ١٣٧

مراجع ١٤١

# ١ – فقرات نظرية

# هل الدراما فن جميل . . ؟؟

من المصطلح عليه بين المشتغلين بالتاريخ الفكرى أن العدد التقليدى للفنون الجميلة سبعة ، وهى : العمارة ، والنحت ، والتصوير ، والرقص ، والموسيقى ، والشعر ، والدراما . ولقد استخدمت هنا كلمة « الدراما » وليس « المسرحية » للتفريق بين النص الحى المجسد فوق خشبة المسرح ، وكون هذا النص مجرد كلام صامت مسطور على صفحات .

ولا شك أن هذه الفنون السبعة – التى لا مجال للتعريف بكل منها هنا – عبارة عن وسائط صنعها الإنسان فى مراحل حياته المختلفة منذ القدم كى يترجم تجريداته الخيالية ، ويحول أشواق روحه إلى واقع محسوس ، وذلك عن طريق استخدام وسائل مادية أو ذهنية .

وإذا كان لكل فن من تلك الفنون المذكورة وسيلته التى يحقق بها

ذاته ، كالحجر بالنسبة للنحت ، والأنغام بالنسبة للموسيقى ، والكلمات بالنسبة للشعر ، فإن لكل فن من تلك الفنون غاية . وقد تكون هذه الغاية نفعية ، أو زخرفية ، أو ترفيهية ، أو تعليمية .

ويعتقد بعض الدارسين بأن الدراما ليست فنًّا ، وعلى هذا يكون عدد الفنون الجميلة ستة فحسب ، وحجتهم فى إبعاد الدراما عن الفلك الفنى هى أنها مزيج مركب من بعض الفنون الجميلة الأخرى كالشعر ، والتصوير ، والموسيقى مثلا . أى أنها ليست فنًّا مستقلا بملامحه وخاصياته كالعمارة ، والنحت ، والشعر ، وإنما هى باقة مجمعة من زهور مختلفة الأريج واللون ، إذا تفرقت لم يعد للباقة كيان خاص ، بينما تبقى كل زهرة تشكل بمفردها عالماً خاصًّا له أبعاده وصفاته .

الواقع أن هذا الزعم ليس صحيحًا ، وإن كان يبدو للوهلة الأولى مقبولا . فالدراما يمكن أن تقتنص بعض خصائص الفنون الأخرى ، كما يمكن أن تنتفع بمهارات إنسانية أخرى مستقلة الشخصية ، إلا أنها – أى الدراما – تستغل كل ما تتصيده ، وتهضم كل ما تستولى عليه كى تحقق سماتها الذاتية الخاصة . فمثلا ، هناك صلة رحم قوية بين الدراما والشعر . لأن الدراما فى جوهرها عبارة عن «مسرحية» ، أى تكوين لفظى صنعه «شاعر» من مواد معينة ، وطبقا لخطة محددة . وعندئذ يصح القول بأن هذا التكوين الأدبى من الممكن أن يصنعه أديب ، أو قصاص ، أو روائى ، وليس من الضرورى وجود مؤلف يتوفر على الكتابة المسرحية . والرد على ذلك الزعم هو أن المؤلف الذى يتصدى لخلق نص مسرحى

– أيًّا كان تخصصه – يختلف عن غيره حين يتعرض للخبرة المسرحية فى جملة من المسائل الفكرية والحرفية التى يأتى فى مقدمتها الالتزام بتقديم أحداث ووقائع من أهم مميزاتها الجوهرية أن تكون قابلة لأن يؤديها ممثلون أحياء أمام جمهرة من المشاهدين . بينما مؤلفو الأدبيات الأخرى يكتبون للمطبعة أو السرد . وهذه الحقيقة – التى تبدو بسيطة – تؤكد أنه بالرغم من أن الشعر – وهو فن جميل مستقل – قد يستخدم فى تصنيع نص مسرحى إلا أن وجوده فى تلك الصيغة الجديدة مختلف تمام الاختلاف عن وجوده الخاص به كشعر . فهو عندما يخوض التجربة الدرامية يخضع لمتطلباتها وقوانينها التى تخرجه عن طبيعته المعتادة كى يكتسب صيغة درامية .

وقد يقال كذلك بأن هناك مشابهة قوية بين الدراما ، وهى فوق خشبة المسرح والرقص . فكل من الممثل والراقص يستخدم حركات جسمية مختلفة ذات دلالات ومعان معينة . وهذه الحركات تعيش فى فراغ له أبعاده الثلاثة ، كما تمتد فى حيز زمنى موقوت . ولكن الشاهد المؤكد أن هناك اختلافات واضحة فى تشكيل الحركات وكيفية التعبير بها فى كل من مجالى الدراما والرقص . فإذا كان المسرح يستعين بحركات فن الرقص فإنه يحولها بكيمياءه إلى نمط جديد غريب على أصله .

ويمكن أن يقال أيضاً بأن لفن التصوير علاقة قوية بالمناظر المسرحية التى توضع فوق المسرح ، لأن القطع المنظرية غالبًا ما تصور بالألوان والظلال . غير أن التصوير كفن مستقل لا يكفى بذاته لتحقيق قطع

الديكور المثلى . فكثير من التجارب تثبت بأن غير قليل من الفنانين المزخرفين الذين يقومون بتنفيذ رسومات ذات بعدين اثنين يفشلون كمصممين للمسرح . وعلى هذا ففن التصوير يفقد استقلاله عندما يضع نفسه فى خدمة النص المسرحى . لأن النص نفسه يفرض الزمان والمكان والمزاج العام ودرجات الإضاءة ، وكلها عوامل تتحكم فى التصوير ، وتفقده الكثير من خصائصه وانطلاقاته .

وقد يقال أيضا بأن بعض المسرحيات تستخدم فن الموسيقى كجزء من تشكيلها السماعى والنفسى العام . إلا أن الموسيقى التى تستغل على تلك الصورة المسرحية لا نكون هدفاً فى حد ذاتها كما لو أنها مستغلة استغلالا تجريديًّا فى مجالها الخاص . وإنما تتحول الموسيقى المعدة مسرحيا إلى عنصر صوتى مصور يرتبط بالنص المسرحى ومكوناته ارتباطاً عضويًّا ، حتى ليصعب أداء هذا الصوت الموسيقى وهو مجرد من وعائه الدرامى الذى خلق فيه . أى أن صفة الموسيقى هنا تصبح مسرحية .

وهكذا تجرد الدراما الفنون الجميلة التى تستخدمها من استقلالها وملامحها العامة وتحولها إلى عناصر بنائية يتكون منها كيانها العام . بمعنى أنها تهضم ما تختاره من فنون ، ثم تفرزها وهى أعضاء فى جسد فن جميل مستقل . وإذا كانت الدراما تبدأ حياتها -كما هو معروف- بنص مسرحى مؤلف من كلمات ، فإنها لا تستكمل حياتها الحقيقية وشكلها الصحيح إلا بتنفيذ هذا النص مسرحيًّا عن طريق الاستعانة ببعض الفنون الأخرى . فالنص المسرحى بذاته عمل فنى متكامل الشخصية ، إلا أنه

أشبه بجملة لغوية مفيدة ، ولكن لا يمكن إدراك مفادها دون وجود وسيلة أداء . وعلى هذا فالمسرحية جسم لا يتحرك إلا بإكسابه روحه ، ولا يتم ذلك إلا فوق خشبة المسرح عن طريق توظيف وسائله المعروفة . أما النص المسرحي المكتوب فيعتبر مشروعاً دراميًّا .

ونخلص مما تقدم إلى أن الدراما أشبه بتركيبة كيماوية لها قوانينها ومواصفاتها الخاصة . وهذه التركيبة تستمد عناصرها الأولية من بعض الفنون الأخرى كالشعر ، والرقص ، والموسيقى ، والتصوير ، والنحت ، إلا أن تلك الفنون لا تعيش فى داخلها كوحدات متكاملة مستقلة ، وإنما تتذاوب كجزئيات بعد أن تتخلى عن خصائصها الفردية البحتة فى سبيل إيجاد فن جديد له معالمه الخاصة ، وهو الدراما – ذلك الفن السابع الذى يشترك مع غيره من الفنون الأخرى فى إبراز تصور ما ، أو استثارة عاطفة ، أو تأكيد تجربة .

# أسس الخلق الدرامى عند أرسطو

الدراما – كغيرها من أعضاء مجموعة الفنون الجميلة الأخرى – شيء مصنوع ، أى شيء لا يتواجد بذاته فى عالم الطبيعة كما تتواجد الزهور ، والأشجار ، والأنهار ، والسحب ، والنجوم ، والجبال ، وإنما هى نتاج معمول قام بصناعته صانع . بمعنى – مرة أخرى – أن الفنون ليست خلقاً فطريًّا ، وإنما هى خلق فردى له مقومات خاصة به ، ليست خاضعة لأية قوانين بيولوجية ، أوفزيائية ، أوكيميائية ، أو جيولوجية مثلا ، فالزهرة – كشيء طبيعى – تنبت ، وتزدهر ، وتذوى ، وتموت ، طبقاً لقوانين طبيعية خاصة ، بينما لا يحدث ذلك بالنسبة للعمل الفنى . ولكن إذا كانت هذه الزهرة – ككل متكامل – تتركب من أجزاء وعناصر معينة تكسبها شخصية معينة ، فإن العمل الفنى بدوره – ككل متكامل –

يتكون من أجزاء وعناصر معينة تهبه شخصية مميزة . غير أن الفرق فى هذه النقطة يتمثل فى أن أجزاء العمل الفنى لا يمكن أن تحدث حدوثاً طبيعيًّا ، أو تلتحم ببعضها التحاماً جماليا ذاتيا –كما قلنا– وإنما يصنع ذلك صانع . فالكلمات تبقى إلى أبد الآبدين ميتة فى بطون القواميس إلى أن يقبض لها شاعر ينظمها إلى بعضها ، ويكون منها قصيدة شعرية جميلة . وقطعة الحجر الصلد تظل كما هى فى بطن جبلها لملايين السنين إلى أن يجيئها مثال يحولها إلى تمثال رائع ، وكذلك مواد الفنون الأخرى ، لابد لها من صانع .

وهكذا يمكن تقسيم الموجودات إلى أشياء تتواجد تواجداً طبيعيًّا ، وتخضع لقوانين الطبيعة ، وأخرى يخلقها الإنسان وتخضع هى الأخرى لقوانينها الداخلية ، ومن بين ذلك الفنون .

ولقد افترض أرسطو – الفيلسوف اليونانى الذى عاش فى القرن الرابع قبل الميلاد– وجود أربعة مسببات أو علل تتضافر فى تكوين أى نتاج مصنوع على النحو الذى بيناه ، وهى :

| | |
|---|---|
| ١ – علة مادية | Material cause |
| ٢ – علة شكلية أو صورية | Formal cause |
| ٣ – علة فاعلة أو محركة | Efficient cause |
| ٤ – علة غائية | Final cause |

ويمكن جمع العلل الثلاث الأولى فى مجموعة واحدة ، أما العلة الرابعة والأخيرة فتنفرد بذاتها عن العلل السابقة فى أنها الغاية المستهدفة .

ولنعرف – فى إيجاز – بكل من هذه المسببات ، حتى يتيسر التطبيق على العمل الفنى ، أو الدرامى بصفة خاصة .

إننا قد نتساءل عن سبب حدوث شكل أو صورة ما لموضوع ما ، فمثلا نتساءل عن كيفية خلق تمثال ، أوكيفية صناعة منضدة . وعند الإجابة على التساؤل نجد – طبقاً للافتراض الأرسطى السابق – أن الحجر هو العلة المادية للتمثال ، وأن الخشب هو العلة المادية للمنضدة . أى أن العلة المادية هى المادة التى يصنع منها الشيء ، والتى تجيبنا على هذا السؤال : مم يصنع ذاك ؟؟

وتتمثل العلة الشكلية فى الفكرة ، أو الصورة التى تشغل ذهن الصانع لما يصنعه . إنها الهيئة التى توجد فى ذهن المثال عن التمثال ، وفى ذهن النجار عن المنضدة .

والعلة الفاعلة هى السبب المحرك الذى يدل على الفاعل ، أى على القوة الخارجية المتمثلة فى القائم بالعمل . ويتمثل ذلك – بالنسبة لأمثلتنا – فى المثال وأسلوبه بالنسبة للتمثال ، وفى النجار وأسلوبه بالنسبة للمنضدة .

أما العلة الغائية فهى الحالة النهائية التامة ذات الهدف والتى وصل إليها التمثال فى صورة جندى شجاع مثلا ، أو فى هيئة المنضدة وهى صالحة لتناول الطعام عليها ، أوكزينة لركن من أركان البيت مثلا .

تلك هى العلل الأربع التى ارتآها أرسطو فى الشيء المصنوع . وقد وصفها بأنها كالحروف التى يتكون منها المقطع فى الجملة . وبهذا يمكن

القول – بوجه عام – بأن الأجزاء التى يتركب منها الكل المصنوع تعتبر عللاً. وما دامت الدراما شيئاً مصنوعاً ومتوحداً ومركباً من أجزاء ، فإنها تخضع لفاعلية تلك المسببات أو العلل .

ولا شك أن الكاتب المسرحى – كرفاقه من مبدعى أو صانعى الفنون الجميلة الأخرى – يدرك بأن الأجزاء التى يشكل منها أثره الفنى كالحبكة والشخصيات ، والأفكار ، والكلمات ، لا يمكن أن تنضام إلى بعضها تضاماً تلقائياً أو طبيعياً ، ولكنه هو الذى يؤلف بينها ، ويخلق عمله منها . والكاتب المتمكن من سيطرته على أدوات تأليفه ، يشعر أثناء عملية الخلق بإحساسين شبه متناقضين هما : اللذة الناشئة من مراحل الإبداع ، والخوف من أن مسئولية ما ينتجه تقع على عاتقه وحده . ومع أنه يشعر بتلك اللذة الجمالية أثناء ممارسته لمراحل الخلق الفنى ، إلا أن هذا الشعور أو التمرس ليس غاية فى حد ذاته ، وإنما الغاية هى إنتاج « نص درامى » لخشبة المسرح . وعلى هذا ، كان على الكاتب أن يشغل فكره بالأسس والضوابط التى تمكنه من صناعة النص المسرحى ، وهى ما تسمى بعناصر التأليف وحرفيته .

والعلة المادية عند الكاتب المسرحى تعنى الوسيلة التى بمقتضاها تتحقق الصياغة . أى أنها المادة الخام التى يستخدمها فى تجسيد العملية الفنية . وتتمثل هذه المادة دراميًّا فى الكلمات . فالكاتب يصنع من الكلمات – التى تتركب هى الأخرى من جزيئات تسمى الحروف – قطعته الدرامية . وعلى هذا فالعلة المادية فى مسرحية « أهل الكهف » – مثلا –

للأستاذ / توفيق الحكيم عبارة عن كلمات المسرحية سواء كانت حواراً أو إرشادات مسرحية .

أما العلة الشكلية أو الصورية فهى مصطلح شائع ، ولكن معناه الحقيقى مغلوط بين معظم فنانينا ونقادنا فى العالم العربى ، بل وبين بعض الفنانين الغربيين أيضاً . فالعلة الصورية – التى يطلق عليها « الشكل » – لها معنيان : أولهما ، يدل على عملية ترتيب الأجزاء والتنسيق بينها فى بناء الأثر الفنى طبقا لمواصفات معينة ، وثانيهما يشير إلى الفكرة المتغلغلة فى هذا الأثر . ولكننا ينبغى أن نلاحظ أن الشكل فى التمثيلية الإيمائية يتمثل فى الأفعال الإنسانية التى تحاكيها التمثيلية ، بينما يتمثل الشكل فى المسرحية التعليمية فى مغزاها ومرماها الفلسفى . وعلى هذا يمكن أن نقول بأن « الشكل » فى مسرحية « أهل الكهف » هو تنظيم أحداث وأقوال الشخصيات ، بالإضافة إلى الفكرة العامة التى تنظم تلك الأجزاء . ولأن أجزاء المسرحية بصفة عامة يمكن تركيبها بطرق مختلفة ، فقد أدت عملية تكرار التركيب إلى وجود أنماط تتصنف بها المسرحيات تبعاً لأشكالها الدرامية . وأهم شكلين دراميين هما التراجيديا والكوميديا . وقد تولدت أشكال أخرى بسبب تزاوج عناصر مأسوية من الشكل الأول بعناصر ملهوية من الشكل الثانى ، وذلك بنسب متفاوتة ، كما هو الحال بالنسبة للتراجيكوميدى على سبيل المثال .

وتعنى العلة الفاعلة فى القطعة الدرامية القوة الخارجية المحركة أو المسببة . وتتعلق هذه العلة بالكاتب نفسه وكيفية خلقه للنص

الدرامى . فلا شك أن لكل كاتب أسلوبه الخاص فى ترتيب الكلمات حتى تعطى دلالتها المطلوبة ، وكذلك لكل مؤلف مسرحى نهجه الذى يتبعه فى صياغة كل عمل ينتجه وذلك من حيث استعمال الأفكار والكلمات فى الحواريات والأحاديث الفردية وكل ما يتصل بإخراج المسرحية . وفى مسرحية «أهل الكهف» يتمثل توفيق الحكيم فى أسلوبه الذى استخدمه فى تأليف عمله ، والذى تغلب عليه النزعة الرومنسية والذهنية .

أما العلة الغائية فهى النهاية المستهدفة من عملية تشكيل الفنان لمادته . إنها الغرض الذى يرمى إليه العمل الفنى . فكل فنان – مهما كان عمله مجرداً أو ملموساً – فى حاجة إلى إدراك طبيعة عمله الأساسية ، والتعرف على من يتجه إليه به ، وأى رد فعل يستهدف إحداثه . وتتمثل العلة الغائية فى مسرحية «أهل الكهف» فى خلق كيان مسرحى يثير فى قارئه إحساساً جماليًّا وذهنيًّا ، كما يثير مساءلته عن قضية الزمن التى ما فتئت تشغله .

تلك هى العلل الأرسطية الأربع التى افترضها فى كل شىء مصنوع والتى بمقتضاها تصنع الفنون ، ويخلق الكاتب المسرحى نصه .

# المدخل إلى تاريخ المسرح العربى

لاشك أن التراث الأدبى والفكرى والفنى فى العالم العربى ما زال يفتقر إلى اهتمامات البحث الأكاديمى ومداخله الحديثة . فهو فى كافة وجوهه العديدة الثرية لم يزل فى مسيس الحاجة إلى التناول الاستقصائى الجاد الذى يتوفر على جمع أشتاته المبعثرة ، وتصنيفها ، وتأريخها ، ومقارنتها ، وتفسيرها أو تأويلها ، ثم الحكم عليها . ومع أن الأدب المسرحى جنس جديد مستجلب من أوربا منذ عهد قريب ، إلا أن حداثة تأصيله فى تربة هذا التراث الثقافية لم تحمه من الإصابة بنفس آفة الافتقار إلى المدارسة العلمية الشاملة . وكان من الحرى – وهو قريب العهد ، ومنشأ فى ظل وعى حضارى حديث – أن تحظى نتائجه بالمدارسة أولا بأول . فمعظم نصوص المسرح العربى – وفى مصر بصفة خاصة – لم

يرتدها الكشف أو البحث بعد لانه متوان متقاصر ، ولأنها ما فتئت مختفية فى شقوق الإهمال والنسيان . لذا ، كلما غذّ الزمن سيره ، أصيبت هى بالتآكل والضياع الكامل . وكل ما بذله البحث حتى الآن ليس إلا محاولات جانبية متناثرة ، أو مرحلية محدودة ، ولكنها – على أية حال – جهود محمودة ، ودعوات عملية لمواصلة الريادة والدرس .

وإذا ما قيض لهذه النصوص المهملة فرصة الاحتشاد والطرح على بساط الدراسة ، فإن من بين الحقائق البارزة التى تبده الدارس حقيقة تؤكد أن أغلب النصوص الدرامية التى كتبت فى السنوات السبعين الأولى من عمر المسرح العربى ذات وشائج شرعية – أو غير شرعية – بمسرحيات أوربية . فلو انتزعنا عينات كبيرة من العروض التى قدمتها أجواق : إسكندر فرح ، والقرداحى ، وسلامة حجازى ، ومنيرة المهدية ، ويوسف وهبى ، وفاطمة رشدى ، وجورج أبيض ، ونجيب الريحانى ، وعلى الكسار – وغيرها من الجوقات الأخرى التى سبقت أو لحقت حتى نهاية النصف الأول من القرن الحالى بما فى ذلك الفرقة القومية الحكومية – لاكتشفنا أن الكثير من نصوص تلك العروض تدين بحياتها لنصوص غربية . بل إنه ليمكن أن تشمل علاقة المديونية هذه كتاباً معروفين من أمثال : محمد عثمان جلال ، وفرح أنطون ، وأحمد شوقى ، وإبراهيم رمزى ، وأنطون يزبك ، ولطفى جمعة ، وخليل مطران وغيرهم . وقد توصف تلك المديونية بالترجمة ، أو التعريب ، أو التمصير أو التحوير ، أو الاقتباس ، أو الاستيحاء ، أو التأثر ، أو الاحتذاء ،

أو السطو والتشويه . وبناء على ذلك ، لا يمكن أن تستقيم دراسة نصوص المسرح العربى فى تلك الحقبة الطويلة دراسة علمية صحيحة دون الرجوع إلى المصادر الأجنبية . ولا شك أن أجدى السبل للتوصل إلى هذا الهدف هو توظيف علم «الأدب المقارن» .

والأدب المقارن – بوجه عام – هو دراسة أدب لغة معينة فى علاقته التاريخية بأدب آخر مكتوب فى لغة مغايرة . ويضيف المقارنيون الأمريكيون وحدهم إلى هذا التعريف المبسط – الذى يوافق عليه المقارنيون الفرنسيون – بأنه كذلك : دراسة الأدب القومى فى صلاته وتأثراته بميادين المعرفة الإنسانية الأخرى : كالتصوير ، والموسيقى ، والفلسفة ، والاجتماع ، وعلم النفس ، والسياسة ، والاقتصاد ، والدين ... إلخ . فقد استطاع العصر الحديث – بنضوج معارفه ، واتساع رقعة كشوفها ، وتشعب مناحيها – أن يجذب الأدب إلى مناطق جديدة ، يشجعه فيها على الاختلاط بالعلوم والفنون الأخرى ، كى يتخير منها ويستقى ما يمكن أن يتمثله ويكسبه جدة وفتوة وعصرية . ومن ثم ، أصبحت هناك علاقات بين الأدب وعلم النفس ، أو بين الأدب والمذاهب السياسية والاجتماعية ، أو بينه وبين الفنون والعلوم الأخرى .

ومهما يكن أمر اختلاف المدرستين : الأمريكية والفرنسية ، فإن الأساس المتفق عليه بينهما – والذى يهمنا هنا – هو أن الآداب العظيمة تتعدى حدودها الجغرافية واللغوية وتتصل بالآداب الأجنبية بالنسبة لها ، فتتأثر بها وتؤثر فيها ، وذلك بدرجات متفاوتة من عمليات التلقيح

والتهجين . وعلى هذا ، فإن علاقات التبادل بين الآداب وبعضها – وبين الآداب والمعارف الفكرية والفنية المتنوعة فى رأى المدرسة الأمريكية – هى مركز البحث المقارنى الذى يحاول الكشف عن أصالة الروح القومية ، ومدى اتصالها واستجابتها – فى مختلف العصور – للروح الإنسانية العامة ، ومعارفها العديدة ، من حيث الإعطاء والاستعطاء ، أو تبادل الخبرات والتجارب .

والأدب العربى – كأدب حى قوى – اتصل قديماً ببعض وجوه الأدب اليونانى فتأثر بها ، واتصل بالأدب الفارسى فأثر فيه وتأثر به ، ثم اتصل بآداب أوربا فى عصرها الوسيط وعصر نهضتها فأثر فيها بما هو جدير بالبحث والدرس . أما فى العصر الحديث ، فقد تأثرت فنون الأدب العربى بفنون الأدب الأوربى وعلومه المتقدمة ، تأثرات متنوعة لا يمكن إنكارها ، أو التقليل من شأنها . والدراسات العربية الحديثة المتعلقة بالتطورات التى طرأت على القصة والرواية والشعر والنقد والمقالة تؤكد قوة فعالية التأثيرات الوافدة تباعاً من العالم الغربى .

وإذا ما سلمنا بأن هذه الفنون القولية كانت موجودة على أية درجة من درجات القوة أو الضعف والنضج أو الابتسار قبل اتصال الشرق العربى بالعالم الأوربى وتلقى تأثيراته ، فإن الأدب المسرحى فن وافد برمته ، لذا أخذ الأدب العربى يتحايل على ألفته وترويضه ، وغرسه بتراثه . ولما كانت بداية هذه الممارسة متعسرة ونافرة ، فقد استمرت عملية التوطين فترة طويلة كما ألمحنا ، واتخذت صورة الترجمة ، أو الاقتباس ،

أو التقليد ، حتى يمكن القول بأن الدراما العربية نشأت وترعرعت حول سيقان الدراما الأوربية ولكن فى تراب اللغة العربية . ولم تبدأ الدراما المصرية فطامها عن أثداء المسرح الأجنبى إلا بعد قيام ثورة يولية سنة ١٩٥٢ . فهى إذن ما زالت حتى الآن تتلقى التأثيرات الغازية . ومن ثم فهى عاجزة عن التأثير فى أية دراما أجنبية ، لأنها لم تصل بعد إلى المستوى العالمى الذى يجبر الآداب المسرحية الأخرى على أن تمتاح منها . أى أن مد التأثير الفنى الأوربى ما زال يتسرب إلى أرضنا الثقافية التى لم يقيض لها حتى الآن فيض الوعى المتفوق الذى يقدر على الرد ودفع المديونيات .

وعلى هذا الأساس ، لكى ندرس أدبنا المسرحى دراسة تاريخية وتقييمية صحيحة ، فمن الأجدى أن يكون علم الأدب المقارن – كما قلنا – هو المدخل الرئيسى لذلك . وهذا يحتم على الباحث – فى تاريخ المسرح العربى – أن يتزود – إلى جانب دراساته الأدبية الخاصة – بدراسة النظرية العامة للأدب بفنونه المختلفة ، كما بحثها أساتذتها المتخصصون فى بلدان العالم الأوربى الرئيسية . ثم بدراسة مناهج الأدب المقارن ومداخله التاريخية ، والنظرية ، والتطبيقية كأصول أساسية يستهديها الباحث المقارنى . كما عليه أن يحتك – إلى أبعاد معقولة – بأهم مصادر المعارف الفنية والعلمية ، وأن يجيد اللغتين الإنجليزية والفرنسية – بصفة خاصة – حتى يتمكن من التعرف على ما كتب فيهما من مسرحيات ، وعلى ما أحاط بتلك المسرحيات من ظروف اجتماعية

وسياسية ، واقتصادية . لأن هاتين اللغتين بالذات يمثلان النافذتين الأساسيتين اللتين أطل منهما العالم العربى على الحضارة الأوربية الحديثة والقديمة. وفوق ذلك كله ، يتعين على الدارس المقارنى أن يتفحص أوجه الثقافة العربية ، وخاصة ثقافة القرن الماضى ، وأن يلم بفحوى المنتوجات المسرحية ، وأن يتعرف على مصادرها المباشرة وغير المباشرة قبل أن يبتلعها النسيان .

ونعاود القول مرة أخرى بالتأكيد على أهمية النقد المقارن فى دراسة أدبنا الحديث ، والدرامى بصفة خاصة. لأنه الأداة العلمية الصحيحة فى الكشف عن أبعاد الأصالة فى مسرحنا العربى ، والوسيلة التى يتحدد بها مدى تأثره بالأجناس الدرامية الوافدة .ولا شك أن مظاهر التأثر تزداد حدة واتساعاً كلما أمعنا البحث فى الاتجاه نحو الماضى . كما يمكن عن طريق النقد المسرحى المقارن أن نتعرف على طاقات الدراما المصرية المعاصرة وإمكاناتها ، ومصادر قضاياها الحقيقية ، وطبيعة تياراتها الفكرية ، وموضوعاتها وحرفياتها . لا لمجرد الدراسة التاريخية فحسب ، وإنما لإمكانية التخطيط المستقبلى لها أيضاً .

إن لشكسبير وكورنى وراسين وموليير وفولتير وهوجو وساردو وفيدو وبعض كتاب المسرح الفرنسى فى القرن الماضى – وما قبله – بصمات تأثيرية عميقة فى نتاجنا الدرامى منذ نشأته فى القرن الماضى وحتى أوائل خمسينات القرن الحالى . بل إن خصائص المسرح الأرسطى والملحمى ، والعبثى ، والوثائقى ، والشاملى ، والاشتراكى ونحوها ، قد أثرت – وما

زالت تؤثر – فى حرفية المسرح العربى المعاصر ومضامينه ، بالرغم من وجود أعمال مسرحية مستقلة الملامح القومية .

إن فى كل ذلك – وغيره – لمجالات خصبة لعمل الأدب المقارن . على أنه يجب التفريق بين مفهوم عمليات الموازنة بين المتشابهات أو السرقات التى عرفت فى نقدنا العربى القديم للشعر ، ومفهوم العملية المقارنية فى شكلها الصحيح ، والتى تتطلب أساساً وجود علاقة تاريخية ذات تفاعل بين الموضوعين محل المقارنة . وعلى هذا ينبغى أن يستبعد المفهوم التقليدى الخاطئ لمعنى التأثير والتأثر بين الأدب المسرحى القومى والأدب المسرحى الأجنبى ، والبحث عن مصطلحات فنية جديدة تحدد مداه ، بدلاً من وصم هذا المعنى باللصوصية والسرقة .

ولكن بالرغم من أهمية الأدب المقارن فى دراسة أدبنا العربى الحديث – وبصفة خاصة أدبنا المسرحى – فإن بحوثنا فيه لم تزل محدودة ، كما أنه يتعثر عن ضعف فى مناهج كليات الآداب بجامعاتنا ومعاهدنا الفنية . فى الوقت الذى توليه جامعات كثيرة فى أوربا وأمريكا عناية كبيرة تزداد توسعاً ، وتشبعاً ، وتعمقاً منذ القرن الماضى .

## رؤية الكاتب المسرحى

قبل أن يستغرق الكاتب المسرحى فى عملية إبداع عمل درامى ، لابد وأن يكون قد اكتشف معالم موضوعه ، وتوصل إلى خطوات تجسيده ، ثم تأكد من أن تلك المعـــالم والخطوات تتـــغذى من أشعة رؤيته الخاصة . ولكن قد يقال بأن الكاتب قد يكتشف أثناء مراحل الخلق بعض الأفكار الجديدة . وهذا صحيح ، ولكن ينبغى عليه استيعاب مؤسسات ما يود قوله قبل استهلاله الكتابة ، وان يكون معد الرؤية ، لأن كل عمل فنى سليم وصادق العطاء لابد وأن يعكس موقف الكاتب من الحياة ، وإلا أصبح هذا العمل عصيراً فاقداً لمقومات النكهة والطعم .

ماكنه هذه الرؤية التى تكررت هنا كلفظ ، والتى نهدف إلى

التعريف بها لأن البعض يلوكونها بفهم ودون فهم عند النظر فى تقدير الشعر أو المسرح ، أو فنون التعبير القولية الأخرى بالذات ؟ ؟

الحقيقة أن الرؤية الخاصة بالكاتب المسرحى الراشد عبارة عن حالة مزاجية معقدة التركيب وتنعكس فى إنتاجه كى تحدد موقفه من الحياة ، ونوعية إدراكه لها . وهذه الحالة تتشكل مما يفرزه عقل الكاتب وقلبه ، ومن ثم فهى استضاءة عقلية وجدانية . أما عناصرها الجزيئية فهى خليط متباين الكم والكيف من قلق الفنان واهتماماته ومعرفته بهموم الحياة ومفارحها ، ومن نظرته الموضوعية لعلاقات الأشياء وكذلك من تخيلاته وأحلامه الذهبية والكابوسية ، ومن احتفائه بالحياة وإقباله عليها أو اعتزاله لها ، ومن اصطداماته الشعورية واللاشعورية مع نفسه ، ومع المجتمع ، ومع العالم والكون . ولنطرح بعض الضوء على هذه العناصر التى يمكن أن تسهم فى تأليف الرؤية .

لا شك أن الكاتب المسرحى يخترق – من خلال عمله الفنى – عالمه المحدود الخاص ، كى يخاطب العالم الخارجى العام . أى أن المجموع ينعكس فى عدسته الفردية المقعرة . وكلما كان هذا العمل على مستوى عالٍ من النضج والكمال ، دلل ذلك على مدى عمق وعى الكاتب بأمور العالم الذى حوله . فاهتمام الأديب بمشكلات المجتمع الإنسانى – سواء كانت ميتافيزيقية أو فيزيقية – هو الحافز الذى يستحثه على مساءلتها ، كى يتفهم طبيعتها . إن معنى الحياة والموت ، ومعاناة الإنسان فى الوجود ، وأهداف عيشه ووسائله الصحيحة والخاطئة ، وحقائق ماضيه

وحاضره ومستقبله ، إنما هى جوهر مسائل تطرح نفسها على المؤلف شعوريًّا أو لا شعوريًّا. وكما تقلق هذه التساؤلات شبه المجردة – فكر الكاتب وشعوره ، فإن التساؤلات المتعلقة بالعالم المحسوس ، ومشكلات الحياة المعاشة وتاريخها ، تلح عليه بوجودها الثقيل إلحاحا مزعجا . وهذه التساؤلات عالمية فى بعض وجوهها ، وقومية فى بعض وجوهها الأخرى . فالأديب الواعى ينبغى أن يتأثر بردود فعل المسائل العالمية الجبارة التى تسمم الهواء الذى ينشقه الإنسان أينما كان. من ذلك مثلا : الصراع السياسى والعسكرى بين العالم الرأسمالى والعالم الاشتراكى ، حيرة العالم الثالث بين هذين العالمين ، التكاثر البشرى المطرد الذى يهدد الكوكب الأرضى بانفجار سكانى ، الجوع الذى يتهدد البشرية بسبب الاحتكارات العالمية وأساليبها فى السيطرة على المنتجات الغذائية ، غول الغلاء الذى يبتلع الدخول الصغيرة لحساب أباطرة المال والاقتصاد ، إحساس البشرية الدائم أنها على حافة حرب نووية فانية قد تنشب فجأة ، طغيان موجات التحلل الاجتماعى والخلقى التى تجتاح المواضعات الاجتماعية والخلقية العريقة . . . الخ . . .

كما أن القضايا القومية والمحلية أكثر إزعاجا وإقلاقا للكاتب المسرحى الملتزم أينما كان . وعالمنا العربى يناضل ضد تحديات عصرية هائلة ، بعضها وافد ، وبعضها متوطن ، وبعضها الآخر نتيجة الاصطدام بين حضارة الشرق وحضارة الغرب الحديثة . وتتجلى تلك التحديات فى عدد من القضايا التى تطرح دائما مشكلات فرعية جديدة أكثر من العلاجات

التى تتم ، وفى مقدمة ذلك : حتمية اللحاق بالتطورات الحضارية المذهلة ، القضاء على التخلف الفكرى والتقنى ، مصير العالم الثالث إزاء أطماع الدول الاستعمارية الكبرى وأساليبها الاستغلالية المتجددة دائما ، تحقيق الوحدة العربية ، مجابهة السرطانيات الصهيونية العالمية والإسرائيلية الإقليمية ، صراع القديم والحديث فى شتى الميادين الفكرية والعملية ، وتفهم تياراتها الزاحفة والمحلية الراكدة والتراثية الأصيلة . . . الخ . . . وغير ذلك من المشكلات على الصعيد القومى العربى ، والصعيد القطرى المحلى .

أما نظرة الكاتب الموضوعية فتتمثل فى إدراكه وفهمه لطبيعة أجزاء الأشياء وفقاً لعلاقاتها الصحيحة . ولولا تلك القدرة لأصبحت أعماله شيئاً شخصياً ، يتسم بالاعتباطية ، والاضطراب ، والنقص . وهذه النظرة التى تسهم فى صياغة الرؤية ينبغى أن تكون عملية ومتفائلة ومنبثقة من تجاربه وخبراته فى الحياة . فمع أن الكاتب المسرحى يواجه – كفرد فى مجتمع – تناقضات العيش الحادة التى يمكن أن تهدد وجوده نفسه ، إلا أن عليه أن يبقى إنساناً ينبض بقيم نضالية قوية . هذه النظرة الخاصة به ، والتى تتطور من خلال التفاعل الذى يحدث بين حياته الشخصية كفرد ، وظروف عصره وإمكاناته ، هى التى تملى عليه نوع الأحداث التى يتخيرها كى يصوغ منها عملا دراميًّا .

وخيالات الكاتب المسرحى وأحلامه الطيبة والسيئة تشكل عنصراً آخر فى تأليف رؤيته . فإذا كان التخيل نصيباً مشتركاً بين الناس كافة ،

وتحقيق هذا التخيل مسعى يحاوله كل الناس ، فإن الكاتب – كغيره من الفنانين – متفرد بامتلاكه وسيلة للتعبير عن أحلامه التى لا بد وأن تكون ذات دلالة وقيمة رمزية ، سواء كانت شخصية أو عالمية ، ذاتية أو موضوعية ، وهمية أو واقعية ، لأنها دائما تعكس العالم فيها .

كما أن تمل الكاتب بالحياة ينمى رؤيته ، سواء تم ذلك الانتشاء بالإقبال المتهلل عليها ، أو بملاحظتها عن بعد فى صومعة العزلة . فالفنان – كغيره من البشر – فرد فى مجتمع ، وهو – كغيره أيضاً – يمكن أن يظل فى وحدة وانعـــزال ، غـــير أنه يختلف فى وحـــدته عن الآخرين جميعاً ، لأن الوحدة عنده – كالتمازج الاجتماعى – غالباً ما تهبه حسًّا قويًّا وعميقاً بالحياة . وقد تفجر العزلة والانطوائية فيه روح الشجن الخفيف ، إلا أنه يشعر بحرية داخلية ، وبانجذاب صوفى نحو الحقيقة يمكن أن يشحنه بطاقة معينة على الخلق والإبداع .

وإذا كان الصراع بشكل عنصراً حيويًّا ضمن مجموعة الأسس الفكرية والحرفية التى يستخدمها الكاتب المسرحى فى تكوين عمله ، فهو بشكل أيضاً جزيئاً عضويًّا فى المزيج الذى يؤلف رؤيته . فالكاتب – كمعظم الفنانين – مواقف إيجابية وأخرى سلبية ضد القيم الشائعة المعمقة الجذور ، ولهذا فهو يخوض معارك واصطراعات ضد القوى الاجتماعية ، كما يخوضها أيضاً ضد عوامل الإحباط التى تعتمل فى داخله ، وضد الحقائق الكونية التى يسائلها دائماً ولا تجيب . فالفنان الناضج – والدرامى ضمنيًّا – لا يقبل – إلا نادراً – ما يود الآخرون أن يحملوه على الإيمان به

أو الشعور به دونما مساءلة واختبار . فهو يفضل تفحص الأمور بذاته كيما يصل إلى نتائج خاصة به . فاحتكاكه العملى والفكرى بالاصطراعات الخارجية والداخلية بكل مناحيها تعينه على الاختيار الحر ، بل وتمكنه من اكتشاف نماذج جديدة من التفكير أو السلوك ، أو إعادة اكتشاف الحاجة إلى تثبيت قيم تقليدية معروفة ، ولكنها لا تزال نابضة بالصلاحية والإفادة . وفى كلتا الحالتين فإن تلك الاصطراعات الداخلية والخارجية تساعده على أن يأسر الخبرة الإنسانية العالمية فى عملياته الفنية .

ونوجز القول – فى النهاية – بأن الكاتب المسرحى الجاد إذا ما أراد أن يخلق أعمالاً فنية ذات قيمة ، لابد وأن يكون لديه شىء يود أن يقوله للناس ، أما إذا كان شيئاً لا يهم إلا ذاته والأقرباء ، فليكتبه ثم فليحتفظ به بين جدران مكتبه حتى يموت . أما الرؤية فهى القوة التى تساعده على التغلغل فى أعماق الحياة ، وعلى أن يصنع شيئاً مما يدركه من رحلته إلى الأعماق هذه ، قد يكون هذا الشىء قيمة ، أو موقفاً ، أو تجربة شعورية إنسانية الطابع .

إن الكاتب المسرحى ليس مطالباً بأن يكون مجرد فيلسوف ، أو مفكر ، ولكنه مطالب بأن يطور فلسفة ما ، وأن يفكر . فينبغى ألا يكون العمل المسرحى متعة محضة ، رغم أن الإمتاع عنصر ضرورى يجب توافره .

## لماذا يبدأ تأريخ الدراما الحديثة بإبسن . . ؟

ما من دراسة تاريخية تتعلق بالدراما الغربية الحديثة إلا واستهلكت صفحاتها الأولى بالكاتب النرويجى هنريك إبسن ، حتى أصبحت كل الكتب والدراسات فى هذا المجال تلتزم منهجاً تقليدياً – مهما اختلفت مذاهب النقاد الباحثين – وهو أن تبدأ بالكلام عن إنجازاته وإسهاماته الدرامية .

فلماذا تعتبر أعمال أبسن قاعدة انطلاق الدراما الحديثة ؟ تتطلب الإجابة على هذا السؤال إلقاء نظرة فاحصة على حال الدراما فى إنجلترا وفرنسا بالذات قبل ظهوره . ومن ذلك يتضح الخط الفاصل بين عجز القديم . وحيوية الحديث .

ففى إنجلترا عقمت الدراما الإنجليزية منذ جولد سميث (١٧٣٠ –

١٧٧٤ ) ، وريتشارد شيريدان ( ١٧٥١ – ١٨١٦ ) عن أن تنجب كاتا مسرحياً له وزنه الأدبى الكبير. كانت غالبية مايقدم بعدهما من مسرحيات تقف دون المستوى الفنى المرجو ، بينما كانت الرواية – كشكل أدبى – تكتسح مجال الاهتمام بما وصلت إليه من درجة عظيمة فى التطور والإتقان والانتشار والشعبية . ولهذا فضل أدباء إنجلترا فى تلك الحقبة الكتابة فى هذا الشكل ( الرائج ) على كتابة المسرحيات التى لم تكن تجزى مؤلفيها – وقتذاك – الجزاء الأوفى من الناحيتين المادية والأدبية . وليس معنى هذا أن جميع الكتاب المجيدين قد انصرفوا إلى الرواية وأحجموا عن الكتابة للمسرح ؛ بل إن كثيراً من شعراء العصر الكبار قد انجذبوا إلى المسرح وخاضوا التجربة الدرامية : ولكن كانت مسرحياتهم الشعرية أصلح للقراءة منها للإخراج العملى فوق خشبة المسرح .

ولربما كان من بين الأسباب التى عرقلت انطلاقة المسرح نحو آفاق التجديد والثورية فى إنجلترا يومذاك الاعتقاد بأن الناس الذين يترددون على المسرح لا يهدفون من وراء ترددهم إلى مشاهدة الواقع ، وقد أعيد صياغته فوق الخشبة . وإنما يهدفون إلى الاستمتاع برؤية القصص الرومنسية المجنحة . والمناظر الديكورية الخلابة ، والمواقف الميلودراميه المثيرة للانفعالات . ولا شك أن أسلوب التمثيل الذى يمكن أن يماشى ذلك كان ولابد أن يكون هو الآخر مفخماً ومبالغاً فيه ويبتعد عن حدود الواقع بخطوات طويلة .

أما وضع الدراما فى فرنسا – التى تعتبر المركز الأوربى الرئيسى

للحركات التجديدية فى المسرح – فقد كان مختلفاً عن مثيله فى إنجلترا عصر ذاك من حيث الملامح الأساسية ، ولكنه كان متفقاً من حيث القيمة العامة والوزن . فلم تكن الدراما الفرنسية تعانى من مزاحمة الرواية لها كما كان الحال فى إنجلترا . ولكن لم تنجح فرنسا فى تلك الفترة فى تقديم مسرحيـــــات عظيمة ذات قيم فنيـــة عالية . لأن كتابها كانوا يفتقرون إلى الشجاعة الكافية التى تمكنهم من تحطيم الجدران العالية المضروبة حولهم ، ورفض معالجة الأفكار التقليدية التى كانت تزعم بأن الصيغ الدرامية المثالية والصحيحة هى هكذا . ويجب أن تظل كذلك . فلقد كان تأثير الكلاسيين الجدد قوياً ، واستطاع النقد أن يشتق من الآثار التقليدية الكبيرة نظريات درامية تتمثل فى جملة من القواعد والمصطلحات فرضت نفسها قسراً على عمليات الخلق المسرحى .

أما أشهر كتاب المسرح فى هذا العصر فهما كاتبان : يوجين اسكريب ( ١٧٩١ – ١٨٦١ ) وفيكتوريان ساردو ( ١٨٣١ – ١٩٠٨ ) . ولقد كتب هذان الدراماثيان عديداً من المسرحيات التى تشملها خصائص مصطلح لا يزال شائعاً ومعروفاً هو « المسرحية الجيدة الصنع » . وفى هذا النوع من المسرحيات يتركز الاهتمام الرئيسى حول استخدام أدوات الحرفية الدرامية فى تشكيل قطعة مسرحية محبوكة يدل بناؤها على المهارة والحذق . غير أن تلك المهارة فى التقنية كانت مصابة بهزال المحتوى ؛ وسطحية المادة الفنية المعالجة : فالشخصيات نمطية محدودة الأبعاد ، والدوافع التى تصدر عنها غير مبررة تبريراً سيكولوجياً ، ولهذا كانت

العلاقة واهية بين الشخصية وأفعالها . أما البطل فقد كان شخصاً كاملاً إلى أبعد حدود الكمال . بينما كان خصيمه شخصاً شريراً إلى أبعد حدود الشر . وكانت البطلة رقيقة ومهذبة وهشة العواطف . كانت هذه الشخصيات تتعرقل فى حبال مشاكل مصطنعة تسبح فوق أرض الواقع وفاشلة فى اقتحام سطوح المسائل بغية الوصول إلى أعماقها .

أما التباشير الأولى للثورة ضد دراما الترفيه والتسلية فقد جاءت على يدى كل من إسكندر ديماس ( الابن ) ( ١٨٢٤ - ١٨٩٥ ) . وامبل أوجيه ( ١٨٢٠ - ١٨٨٩ ) . فقد نجح هذان الكاتبان فى خلق نوع درامى جديد اسمه « مسرحية الدعوة أو الرسالة » . وكانت أنجح مسرحيات ديماس فى هذا السبيل هى مسرحية « غادة الكاميليا » التى حاول فيها أن يجذب ويثير شفقة المجتمع وتعاطفه نحو المرأة الساقطة بدلاً من احتقارها . ومن هنا ابتدأ الكاتب المسرحى وفى ذهنه هدف يسعى إلى تحقيقه والبرهنة على صحته . هذا الهدف أو الفكرة الرسالية كانت تعتبر لب العملية الفنية ، أما ما دون ذلك من عناصر درامية أخرى فهى توابع لخدمة هذا اللب وإبرازه . وإذا كان ديماس قد اختلف عن أوجيه من ناحية الالتزام الفكرى إلا أنهما اتفقا من ناحية التمسك بحرفية المسرحية الجيدة الصنع : موقف يتطور إلى أزمة تقود إلى الذروة . ثم تأخذ الأحداث فى الانفراج نحو الحل .

كانت هذه أهم ملامح الوضع المسرحى فى كل من إنجلترا وفرنسا قبل أن ينفجر إبسن بتجديداته وسط ركود منتصف القرن الماضى . أما

النرويج فقد كانت فى ذلك الحين أسبق البلدان الإسكندنافية فى بذل محاولات لتأسيس أدب مسرحى قومى مستقل . فى عام ١٨٤٩ تأسس مسرح فى بيرجن . ولحسن الحظ كان فى النرويج شابان موهوبان قادران على إمداده وتغذيته بالمسرحيات القومية . كان أحدهما بيورنسون ( ١٨٣٢ - ١٩١٠ ) وآخرهما كاتبنا العظيم هنريك إبسن ( ١٨٢٨ - ١٩٠٦ ) . ولعل أجدى الوسائل لتقدير قيمته هو دراسة الحصيلة الدرامية الحديثة ورؤية آثاره فيها ثم مقارنة ذلك كله بالحصيلة الدرامية المتهافتة التى ظهرت قبله كما سبق أن ألمحنا . فكل ملامح الدراما الغربية الحديثة من واقعية ورمزية ، وغيبية ، ودلالات نفسية ، وتلقائية ، وتصوير تركيبى للشخصية . ومن هدف اجتماعى . وتفضيل النثر على الشعر . وتأكيد الشخصية الفردية . وإعادة النظر الجدى فى وضع المرأة . كل ذلك وغيره انحدر مباشرة أو غير مباشرة من أعمال هذا الكاتب . أن انتفاضته الجريئة كانت قادرة على أن تنشىء للدراما نهجاً جديداً أصبح فى ذاته عيداً ثوريًّا بين الأجيال التالية من كتاب الدراما . أى أن تمرده على الوضع القائم شجع الكتاب على عصيان مناهج الآباء والبحث الدائم عن شكول جديدة وأفكار جديدة للمسرح .

ومع أن إبسن كان يدرك أنه فنان مسرحى إلا أن المسرحية بالنسبة له كانت تعنى فى المحل الأول وسيلة لدراسة الناس وعلاقاتهم ، بينما تأتى أهمية الشكل فى المركز التالى ، إن الدراما فى نظره هى عرض فنى للحياة

الواقعية التى لا يمكن تفتيتها إلى أجزاء منفصلة من الأفكار ، والأفعال والعواطف ، والصفات ولكنها خليط متكامل من كل تلك العناصر .

لقد كان يعرض على خشبة المسرح مشاكل الحياة اليومية التى يخوض تجربتها الرجل العادى ، مبيناً فى ذات الوقت أن تلك المشاكل يمكن أن تحل أو تبقى بلا حل بنفس الأفكار النبيلة أو غير النبيلة . وبنفس العواطف المأسوية التى كان يستبقيها شكسبير للنبلاء . . وعندما سدد إبسن ضربته الأولى إلى التقاليد فى مسرحيته « رابطة الشباب » (١٨٨٩) فتح باب المسرح الحديث على مصراعيه للدراما الاجتماعية . وتفترق مسرحياته عن مسرحيات الدعوة أو الرسالة التى كتبها كل من ديماس وأوجيه فى أنه بدلاً من أن يجنّد كل عناصر المسرحية فى خدمة الفكرة المستهدفة فإن كل العناصر فى مسرحيات إبسن بما فيها تلك الفكرة المستهدفة تتضفر فى نسيج متكامل .

كما أن أدوار النساء الحالية فى الدراما المعاصرة إنما هى نتائج متطورة للانقلاب والتمرد الذى قامت به بطلته نورا فى مسرحية « بيت دمية » . فقد أعلنت على الجماهير المشاهدة أو القارئة بأن النساء مخلوقات معقدة ، مثلها فى ذلك مثل الرجال . وأن حياتهن – كالرجال أيضاً – تستأهل التحليل والدراسة . إن المسيرة العظيمة التى قامت بها الشخصيات النسوية فوق خشبة المسرح منذ ذلك التاريخ حتى الآن إنما تمت فى الحقيقة تحت قيادة هذه البطلة الأبسنية وتأثيرها . بالإضافة إلى هذا ، فإن التصوير النفسى الخالص للشخصيات كهدف فى حد ذاته إنما ابتدأ فى الدراما

الحديثة بشخصية « هيدا جابلر » . فالدلالة الاجتماعية فى هذه المسرحية أقل حجماً مما وقع فى المسرحيات الأبسنية المتأخرة . ومن ثم يرى النقد المسرحى أن تلك الشخصية صورت بهدف التحليل . إننا نحس فى خلفية المسرحية بتأثير مجتمع هيداجابلر ، ويصبح من الصعب فهم هيدا إلا أنها نتاج مجتمعها ، ومع هذا فإن شخصيتها هى العصب الرئيسى فى المسرحية .

كان إبسن أول كاتب مسرحى محدث يدرك عملياً أن الشخصية البشرية ليست خيراً خالصاً أو شراً محضاً ، وأن هذا الخير أو الشر ليس فطرياً فى الإنسان وإنما هو نتيجة عوامل خاصة كالوراثة ، والأفكار ، والبناء الاجتماعى . وهكذا كان ارتباط القوى الاجتماعية الأساسية بالشخصية الإنسانية أثراً من الآثار الأبسنية التى أثرت ولا تزال تؤثر فى الدراما الأوربية والأمريكية . ولقد كان إبسن يعالج هذه الفلسفة فى مسرحياته دون تضحية بالأسس الدرامية الخالصة ، ودون تطفل لا متعقل على مجالات السياسة ، أو الفلسفة ، أو الاجتماع .

وهكذا ، ليس من المبالغة فى شىء القول بأن إبسن يعد أعظم قوة فردية مؤثرة فى صناعة دراما القرن العشرين . ولا يقترب منه فى هذا المركز غير العبقرى المجنون أوجست استرندبرج . ولو أردنا أن نعرف أبعاد تلك القوة فعلينا أن نعاود قراءة بداية المقال .

## حظ مسرحيات الشبان من النقد

إذا كان نص المسرحية فى حاجة إلى خشبة مسرح ومتفرجين حتى تتم له دورة الوجود الكاملة ، وإذا كانت الرواية أوالقصة أو المقالة تظل جسداً هامداً لا ينتعش بالحياة إلا بتناول الإنسان القارئ ، فإن كل هذه الفنون الأدبية تظل فى عوز إلى نقد يعجمها ويوازنها . ويستخلص قيمتها مما يزيد فى ارتباطها بثقافة العصر ومجتمعه .

فغاية النقد لا تنحصر فى تحليل العملية الأدبية وتقدير قيمتها الفنية والتأثيرية ، وتعيين مكانتها فى تاريخ جنسها فحسب ، وإنما غايته أيضاً أن يقيم جسوراً ، وروابط ليس فقط بين منتج الأدب ومستهلكه ، ولكن بين الأدب ومبدعه ، ثم بين مبدعه وذاته وعصره ، وبين هذه الذات ونظيرها فى الماضى والحاضر والمستقبل . إن شكسبير عظيم فى ذاته ،

ولكنه أكثر عظمة بتلك الجسور التى لا ينى النقد عن مدها لكى يقيم تلك العلاقات العريضة والغنية . فبراندبللو وبريخت وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ – مثلاً – قمم أدبية رائعة لا يمكن أن تستغنى روعتها عن النشاط السياحى الدائم الذى يدعو له النقد . وهو فى دعواته لا يتوقف عن اكتشاف مقومات تلك القمم والتنبيه إليها والمحافظة على شموخها وتطوره . .

ومع هذا ، فإن من همومنا النقدية شبة المزمنة أن تظهر أعمال الشبان – مطبوعة أو ممثلة – دون أن يصيبها أدنى حظ من التقييم النقدى . بينما ينبغى أن يكون للنتاج الأدبى – بصفة عامة – حقوق شرعية فى ذمة النقد باعتبار أنه السبب فى وجوده . فلولا تلك المخلوقات الأدبية ما تواجد النقد وتشامخ وأصبح هكذا فى مركز المانح العاطى .

إن كاتبنا الناشئ يعانى تسجيل تجربته الأدبية ، ثم يطرحها – بعد عناء شديد – منشورة على القراء ، ويظل يرتقب فى قلق صوت التقييم ، ثم يجنى غصة العذاب حين لا يأتيه من الثمر غير الصمت والتجاهل . وقد يتلقى هذا الكاتب عائداً مادياً بخساً جزاء عمله ، راجياً تعويضه فى جزاء معنوى ، ولكن الأمر يصل إلى حد المأساة . حين لا يجد لا جزاءً مادياً ولا أدبياً . فالتجربة تؤكد أنه لا شىء يروى عطش الأديب الناشئ كالنقد الجاد الموضوعى سواء كان قاسياً أومادحاً ، لأنه بمثابة العوامل التربوية المسئولة عن تهذيب الصغار وحمايتهم وتوجيههم .

ومما يزيد فى مرارة هذه الهموم بأن ما ينتج من نقد قليل لا يوزع

توزيعاً عادلاً على منتجى الأدب المسرحى من الشبان . فهناك نتاج مسرحى حظه من النقد كحظ الرأسماليين والإقطاعيين من الثروة القومية ، حتى ولو كان قصير القامة محدود العطاء ، وهناك أدب مسرحى آخر ، محصلته من التفات النقد مثل حظ الفقراء المعدمين من الترف ، مع أنه يمكن أن يكون عزيز النفس والقيمة . .

فقد طرحت دور النشر فى العام الماضى أدباً مسرحياً لشبان كان أشبه بالزهور البرية التى تنبت بأطراف المدينة البعيدة ، فلا يلتفت إليها أحد ، ولا ينبه غيره إلى شذاها وألوانها ، فتبقى فى منأى عن عيون الإنسان حتى تجف وتنسحق – وكان هناك أدب لشبان آخرين كان أشبه بالنبات المستجلب إلى غير أوانه ، فتنصب حوله أقفاص الزجاج العالية ، ويؤتى إليه بالماء المقطر ، ويستولد له الطقس الحرارى الذى تتحكم فيه أجهزة كهربية معقدة ، ويحقن بالفيتامينات والمخصبات ، ثم تجذب إليه عيون الزوار والمعجبين .

فقد عرضت فى العام الماضى – مثلاً – مسرحية على غاية من السوء والرداءة ، وظل الممثلون يتقاذفونها بأرجلهم ارتجالاً ليلة بعد أخرى ، حتى لم يعد منها لمؤلفها فى آخر ليلة من عرضها غير اسمه وعنوانها الذى ولدت به . إلا أن كاتبها نجح نجاحاً باهراً فى أن يصانع ، ويصطنع بعض النقاد الذين راحوا يشتطون فى امتداحها ونعتها بمسميات ضخمة ، حتى صارت كعود الحطب الجاف المكسوّ بأزياء ملكية . بينما قيل أقل الكلام فى مسرحيات أرفع مستوى ، لا لشىء إلا لأن مؤلفيها لا يعرفون أن يقولوا

« نهاركم سعيد » ، ولكن فى لغة أخرى (عملية) .

وباستثناء النقد النادر الذى تتوفر فيه الموضوعية والصدق تتفشى أنواع أخرى من النقود السقيمة بين الأدباء الشبان ، وغير الشبان ، منها : نقد يرتفع إلى قداسة الطقوس الدينية ، ويؤديه صديق لصديقه ، وفيه تفرض العلاقة الخاصة على الناقد فيعجب أشد الإعجاب بما دبجته يراعة صديقه حتى لتكاد تنخلع السطور بكلمات الإطراء الثقيلة ، ونقد ثان يصدر عن خصومة شخصية لا يرى صاحبه فى عمل خصمه غير أحط صور الجهل والجهالة . ونقد ثالث غريب فى بابه ، ولا أعتقد أن هناك نظيره فى الآداب الأخرى : وهو النقد الاستشراقى (التعاونى) الذى بدأ يظهر فى السنوات القليلة الماضية . ويتنبأ صاحبه بما يمكن أن يصبح فيه الأديب المنقود من مركز أوسلطة فى المستقبل ، ومن ثم يصدر النقد وهو لا بالشىء الحار ولا البارد ، ولا اليابس أو الرطب .

وعلى أية حال ، فإن معظم ما تطرحه دور النشر من أدب مسرحى للشبان ، أدب يتيم ، لأنه بلا نقد يرد إليه أبوته من التقييم والاعتبار . . . .

## الوساطة بين المؤلف المسرحى وجمهوره

من المعلوم أن النص الدرامى عمل فنى متكامل فى ذاته . إلا إنه يبقى هامداً بين الصفحات كالمقطوعة الموسيقية المدونة فى علامات والتى تنتظر من يعزفها ويبعث فيها الحياة . ولا شك أن خشبة المسرح بكل إمكاناتها البشرية والآلية هى القيثارة التى تحيل النص الدرامى المسطور إلى عمل حى يتمثل فى قيم مسموعة ومرئية يستهلكها الجمهور ليلة بعد ليلة . ومن هذه التقديمة البدهية – يمكن أن نكتشف وجود ثلاثة أطراف مشتركة فى عملية التأدية المسرحية هى : المؤلف ونصه ، والخشبة المسرحية بمن عليها من فنانين وحرفيين ، ثم النظارة . وهذه الشركة التضامنية الثالوثية لها دلالة أخرى ، وهى أن الكاتب الدرامى لا يتصل بجمهوره اتصالا مباشراً ، ولكن يتوسل إلى ذلك بوسائط مترجمة . فهو لا يتحدث بفنه إلى الناس

حديثاً مباشراً ، وإنما ينقل صوته إليهم من خلال أجهزة متخصصة قد تكون أمينة فى ترجمتها أو خائنة ، كما قد تكون مجاملة جداً أو خاذلة .

إن الفنانين الآخرين أسعد حظاً من الكاتب الدرامى ، لأنهم يتصلون بجماهيرهم اتصالاً مباشراً دونما حاجة إلى توظيف واسطة أو وساطة فالقصاص ، أو الروائى ، أو الشاعر ، أو النحات ، أو المصور ، أو المعمارى ، أو الراقص ، أو الممثل . . إلخ . . لا يحتاج إلى مترجم يفسر عمله الفنى للآخرين ، ومن ثم لا شىء يقف بين النتاج الفنى والذوق الذى يتسوغه . فنجيب محفوظ يفتح روايته بنفسه للقارئ ، وأحمد شوقى ينشد قصائده لقارئه ، وهنرى مور يعرض تماثيله لجمهوره ، وبيكاسو يحمل لوحاته لمشاهده ، وهكذا يمكن لمتذوق أعمال هؤلاء الفنانين وأمثالهم أن يرى ويحس ويسمع ويستملح ما أبدعوه عن طريق الاتصال المباشر دون توسيط عملاء مفسرين .

والمؤلف الدرامى عندما ينتهى من كتابة نص مسرحى جديد لا يلقيه بنفسه على مسامع الجماهير أو يؤديه أمامهم ، وإنما يلجأ إلى السبيل الأمثل بالنسبة لطبيعة عمله وهو الاستعانة بمجموعة من الفنانين والحرفيين من بينهم المخرج ، والممثل ، ومصمم الديكور ، ومنفذه ، وعامل الإضاءة . . . إلخ . . وكل وسيط من هؤلاء الوسطاء المفسرين له رؤية فنية خاصة ، قد تكون بركة على مفهوم النص الأصلى أو تكون نقمة كما سبق أن ألمحنا . وعلى هذا ، إذا فشل هؤلاء الفنانون فى نقل صورة العالم الخاص الذى يتضمنه النص المسرحى لأى سبب من الأسباب العديدة

اعتبر المؤلف فاشلا ، مع أنه برىء ولا ذنب له فيما حدث . ولا شك أنه لا أحد من المشاهدين بقادر على أن يستشف من العرض المقدم حدود عالم النص المسرحى الحقيقية ، ولا مقدار الصدق أو الزيف الذى عالج به الفنانون هذا العالم ، ولقد يحدث عكس ذلك تماماً فينجح المؤلف الفاشل بسبب تجاوز أجهزة التأدية المسرحية قدرتها المطلوبة فى النجاح .

قد يكون فى النص الدرامى مشهد عاطفى مؤثر يتطلب فنانا ذا شاعرية خلاقة ، إلا أن الظروف المعاكسة قد تقيض لهذا المشهد ممثلا محدود الطاقة الانفعالية ، فيذبحه ذبحاً ويحيل حلاوته إلى مذاق ضبابى النكهة . وعلى النقيض من ذلك ، قد يرسم الكاتب الدرامى شخصية ذات قسمات نفسية شاذة لا يصدر عنها إلا كل سلوك الجلف السوقى . وقد يساق لتجسيد هذه الشخصية ممثل رقيق الحاشية ، تغلب عليه النزعة الرومانسية فيتلف شخصية المؤلف وعالمها الخاص ويصورها باهتة الألوان والظلال . كما قد يخلق الكاتب الدرامى شخصيات ثانوية على قدر محدود من الاتصال بالحياة المعاشة ، ولا يتطلب تشخيصها غير قدر محدود من البلورة الفنية ، إلا أن تلك الشخصيات يمكن أن يتلبسها ممثلون كبار ، ويحولونها إلى شخصيات عميقة الحس بالحياة . وهكذا تتدخل التجسيدات المطروحة لتباعد بين المؤلف وجمهوره .

بالإضافة إلى هذا ، قد تطرأ أحداث وقتية غير متوقعة على العرض المسرحى فى ليلة معينة وأمام جمهور معين مما يشوهه ، ويفسد لحظة التذوق ويدين الموقف كله . فلنتصور – مثلا – مجنون ليلى وهو يناجى

حبيبته فى سكون الليل حيث الصحراء الغامضة ، والنجوم الخافتة ، ونغمات الناى المتقطعة الشاحبة كأنها آهات صادرة من قلب عليل ، وبينما الممثل والممثلة فى تمام اندماجها العاطفى إذ بقطة مواءة تقفز إلى خشبة المسرح وتتشمم فى جلباب قيس ، إنها بلاشك تلفت إليها أنظار المتفرجين ، وتفسد جلال الموقف التراجيدى وموحياته . كما قد تنقلب اللحظة الانفعالية الشاجية إلى طرقعة سخيفة تثير الضحك وتقف سداً منيعاً ظالماً بين نص المؤلف ومتفرجه الذى تحشرج تذوقه بسبب حدث عارض . بل إن المسرحية الجيدة تأليفاً وأداء قد تفشل جماهيرياً بسبب سوء اختيار موسم العرض أو مكانه ، أو لأسباب أخرى طارئة تبدو بسيطة مما قد لا يشجع مخرجاً آخر على إعادة إخراجها ، ومما قد يضر بالمؤلف فى عمل قادم . والكاتب المسرحى فى كل هذه الأحوال عاجز عن توصيل صوته الحقيقى الصحيح بسبب تلك الأبواق المختلة التى تفرض نفسها دون توقع .

وهكذا إذا افترضنا بأن أجهزة التنفيذ المسرحى يمكن أن تخيب فى أداء دلالات النص أداء صادقاً ، فلنفترض أيضاً صورة الوجه المضاد وهو أن النص الهزيل المتهافت يمكن أن يترهل ويتحول إلى عمل فنى متعملق القامة بفضل الجهود الإبداعية الكبيرة التى يبذلها المخرج والممثلون وأعوانهم من الفنانين والحرفيين المسرحيين . وهذا ما يحدث كثيراً فى مسارح العالم العربى حيث تزحف إليها النصوص كسيحة من فرط الهزال الفنى والغثاثة فتتحول على أيدى المخرج المبدع والممثلين المهرة ومعاونيهم

إلى مهرجانات من التزاويق المنتفخة بفعل حقن التقوية وعمليات الحذف والترقيع وتوابل الإبهار والإثارة . وفى كلتا الحالتين يظل المتفرج بعيداً عن عالم النص الأصلى ، وعاجزاً عن اختراق اللفائف المصطنعة حوله .

والحقيقة المؤلمة التى تنبثق من موقف هذا المتفرج هى أن دافعه الرئيسى على رؤية مسرحية معينة هو فى الغالب شخصية ممثل معين سبق أن أجاد أداء أدوار معينة ، ونادراً ما يذهب هذا المتفرج إلى المسرح لمشاهدة مسرحية جديدة لكاتب معين سبق أن أحب له عملا مسرحيًّا . ومن الملاحظ فى هذا المجال أن معظم النقاد المسرحيين فى العالم العربى يركزون اهتمامهم فى المحل الأول على تحليل النص الدرامى ونقده أكثر مما يركزون على جهود القائمين بتنفيذه . ومن هنا لا يهتم المتفرج بقراءة التحليل لأن الذى يشغل تفكيره هو أداء الممثل الفلانى أو الممثلة الفلانية . وما دام الناقد لا يتناول الممثلين التناول الكافى فالمتفرج لا يهمه كثيراً ما ينشر فى الصحف والمجلات عن النص الدرامى . ومعنى هذا أنه يغض النظر عامداً عن الجسور المساعدة التى يمدها الناقد كى يعينه على تذوق النص ويصله بالكاتب المسرحى ويعرفه على أفكاره وحرفيته .

الحقيقة أن صلة الكاتب المسرحى بجمهوره لا تزال قضية معلقة من قضايا المسرح ، وهى كيف يحدد لمتفرجيه حقيقة ما أراده وما لم يرده من خلال العرض الذى تجسده ثلة من المسرحيين المختلفى الأذواق والمشارب ؟ ؟ وما هى الوسيلة الأنجع لتوصيل صورة من عالمه المسرحى المتخيل دون أن يصاب بالتحريف ، أو التجميل الذى يعادل فى خطورته

التشويه ؟ ؟ هل يطبع مسرحياته ويوزعها للقراءة ؟ ؟ هنا تبرز مشكلة أخرى عويصة وهى أن المسرحيات المخطوطة قليلا ما تجد ناشراً فى الوطن العربى ، وإذا ما وجدت ناشراً . فهى قلما تقرأ . وإذا قرئت فنادراً ما تتلقى اعتبارات تفسيرية من النقاد . ثم كيف تتسكع مسرحية بين السطور ونشرها الحقيقى هو إنتاجها على خشبة المسرح ؟ ؟ ما قيمة اللحن الرائع وهو مخروس فى علامات موسيقية ؟ ؟

لا شك أن الكاتب المسرحى – دون زملائه من الفنانين الآخرين – مغبون فى صلته بجمهوره ، لأن غيره يتولى ترجمة عمله الفنى ، وقد يكون هذا الغير أميناً فى نقله أو غير أمين . كما قد يفاجأ هذا العمل بهزات اضطرارية دخيلة تباعدين المؤلف وجمهوره . وإذا كان الكاتب المسرحى الحى يستطيع أن يتدخل بشتى الوسائل لتصويب عمليات التفسير التى يجريها المخرج والممثلون على نصه ، فما أتعسه حين يموت ولا يجد للنص نصيراً أميناً .

* * *

# الاستمتاع بالعرض المسرحى

هناك أمور تقع فى حياتنا اليومية لا يكتمل شكلها إلا بتوافر طرفين فيها : كالزواج ، أو الشراء ، أو الشجار مثلاً . وهذا الاستنتاج ينطبق بدوره على الدراما فى صيغتها المتكاملة ، فلابد من توافر شق أساسى يتمثل فى لاعبى النص المتواجدين فوق خشبة المسرح ، وشق آخر لا يقل أهمية يتمثل فى المتفرجين الجالسين على مقاعدهم فى أماكن المشاهدة . وهذان الطرفان اللذان يصنعان معا شكل الدراما المتوحد ، تسيطر عليهما شواغل ذهنية وأخرى عاطفية أثناء العرض .

والواقع أن الطرف الثانى الذى يتسمى بالمتفرج يتردد على المسرح لا لكى يستمتع بما يقدمه الطرف الأول ، ولكن لكى يستمتع بنفسه هو . فمع أنه يمكن مخادعة المتفرج فكريًّا عن طريق إيهامه بأنه مشغول

بآراء الكاتب المسرحى التى يقدمها من خلال الممثلين ، أو بأنه مشغول بعواطف الشخصيات التى تمارس حياتها فى القصة المؤلفة ، إلا أن هذا المتفرج – فى الحقيقة – يستمد متعته أساساً من الأفكار والعواطف التى تنبثق بداخله وتتسرب فى أحاسيسه نتيجة لما يجرى فوق الخشبة . أى أن لذة الاستمتاع المسرحى تتولد من الأحاسيس والأفكار المطمورة فى نفس المتفرج قبل مشاهدته العرض . ولكنها تظل كامنة إلى أن يستثيرها النص الذى يجسده الممثلون . فالشىء الوحيد فى الحياة الذى يمكن أن يكون ممتعاً فعلاً ، إنما هو الشىء الذى يعيش فى داخل الإنسان . إنها خبرته الذهنية أو الوجدانية التى تشكل له عالمه الوحيد الثابت الذى يمكن أن يتذكره ويعايشه وسط الظلال التى يلقيها كر السنين . إن تجربة أى إنسان – سواء كانت حقيقية أو خيالية – لا يمكن أن تنجح فى تحريك حس إنسان آخر تحريكاً صادقاً ودائماً إلا بخلق استجابة أنفعالية داخل عالم هذا الإنسان الآخر . فكل شخص حين يذهب إلى المسرح يحمل داخل ذهنه خشبة مسرحه الحقيقى . أما ما يؤديه الممثلون فوق المنصة فلا يمكن أن يكون مؤثراً وفعالاً إلا بمقدار ما يحققه داخل ذهن هذا المتفرج من تهييج واصطدامات بين الأفكار والمشاعر الأصلية الكامنة فى سراديبها .

إن المسرحية الرديئة لا تشجع مشاهدها على أن يتابعها بذهن متيقظ أو وجدان صاح لأنها عاجزة عن تحريك أستجابة فكرية أو انفعالية فيه . وعلى هذا ، إذا بقى خياله مستقرًّا راكداً بلا عوامل تنشيط فسوف

يستحيل عليه أن يستمتع بنفسه أى بداخلياته المستثارة . وعندئذ يمكن أن يتساءل – بينه وبين نفسه – عن قيمة ما يقدم بالنسبة له هو ، حتى ولو بدأ هذا الشيء المقدم رائعاً فى ذاته .

أما المسرحية الجيدة فإنها تساعد المتفرج على الاستمتاع الداخلى بنفسه ، وذلك بجعله واعياً ومدركاً لهذه النفس التى حظيت باستضاءة ذهنية أو شعورية . وقد يختلف هذا المتفرج المستجيب اختلافاً فكرياً مع المؤلف ، أو اختلافاً وجدانياً مع الشخصيات التى يصنع الممثلون علاقاتها فوق المسرح ، ولكن مع هذا ، فإن خيال المتفرج يظل يتحرك تحركاً واعياً ، حتى لتصبح فترة مشاهدته للمسرحية فترة من التجربة الواقعية الحية .

وعلى هذا فإن القيمة الحقيقية الصادقة فى الاستمتاع – لا تتمثل فيما يمكن أن تعطيه المسرحية لمتفرجها ، وإنما فيما يمكن أن يعطيه هو للمسرحية من كوامن ذاته . ومن ثم يصح القول بأن الاستمتاع بالعرض المسرحى شيء ذاتى ، وأن مهمة الكاتب المسرحى هى المجاهدة فى اكتشاف واستثارة حس الحياة فى عالم المتفرج الداخلى .

وهنا يجب التساؤل : ما الذى يحقق الإثارة فى نفسية المتفرج ؟ الواقع أن هناك سبيلين إلى ذلك ، إما بتصوير ومحاكاة ظروفه الاجتماعية والنفسية التى تهمه ، وإما بتذكيره بخبرات قابعة فى أعماقه . فالمسرحية التى تعالج الوقائع المحيطة والاهتمامات القائمة تحرك ذهن المتفرج مثلما تحركه معاملاته اليومية مع عوالمه التى يعايشها . وكذلك الحال بالنسبة للدراما

التى تعالج الأفكار الإنسانية ، فإنها تحرك ذهن المتفرج أيضاً مثلما تحركه استغراقاته التأملية وهو جالس بمفرده .

إلا أنه من الملاحظ أن النوع الأول من تلك المسرحيات يظل مقبولاً ما بقى يعيش داخل حدود المتفرج العملية . ومادام مرتبطاً بظروف المكان والزمان المحدودة ، فهو إذن يقاسم متفرجه ظروف أموره اليومية التى تشغله . وعلى هذا فإن من أهم خصائص هذا النوع من المسرح هو الطابع المحلى . فمن الصعب نقل مشكلة اجتماعية فى السويد معالجة علاجاً دراميًّا إلى عالم متفرج يعيش فى أوغندا مثلاً . فالمسرح فى هذه الحالة مواطن قومى له ظروفه الاجتماعية الخاصة التى يصعب ترجمتها ترجمة حرفية كى تحرك انفعالات إنسان غريب .

أما دراما الإيحاء والأفكار الإنسانية فهى أكثر شمولاً وسيطرة على خيالات المتفرجين فى شتى البقاع والأزمنة . لأن الأفكار لا وطن لها ولا تاريخ يحد من قيمتها ، وإنما هى قادرة على نسف الحدود المحلية واللغوية كى تصبح ملكاً للإنسان أينما كان . فالمتفرج العربى المعاصر ، أو الفرنسى ، أو السنغالى ، أو الصينى ، أو الهندى ، يمكن أن يستمتع بمسرحية « مكبث » التى كتبها شكسبير باللغة الإنجليزية فى العام الخامس من القرن السابع عشر ، وأن يتذوق فى التذاذ مسرحية « أوديب الملك » التى نظمها سوفوكليس لمواطنيه من اليونانيين فى القرن الخامس قبل الميلاد . ومبعث هذا الاستمتاع بهذين النصين – مثلاً – هو القدرة على تمكين المتفرج من خوض تجربة ذهنية أو وجدانية فى داخله ، لأن

الأحداث فيها – ربما كانت بالنسبة لهذا المتفرج – أكثر فعالية من أحداث قائمة تحيط به .

ولا نغالى إذا قلنا بأن معظم نصوص مسرحنا العربى عاجزة عن استثارة عوالمنا الداخلية ، ومن ثم تنتفى لدى المتفرج لذة الاستمتاع بنفسه . أما أقل هذه النصوص فهو الذى ينجح فى تحقيق هذه الغاية الفنية ، إما عن طريق مناقشة الاهتمامات المعاصرة أو الإيحاء بالأفكار الكبيرة وتوليد الاستجابات فى الأعماق .

* * * *

# المسرح الآسيوى التقليدى
# فى مهب الريح الغربية

ظل الفكر الأوربى مهتماً بالمسرح الآسيوى القديم حتى أواخر القرن الماضى ، باعتباره وسيلة معينة على تفهم ثقافات الأمم الأخرى – قد تفيد فى تغلغل الاستعمار على أساس مدروس – أو باعتباره أثراً إنسانيًّا من آثار الحضارات الغابرة يعيش على هامش الحضارة المعاصرة .

وكان من ضمن نتائج هذا الاهتمام أن شاع أمر التراث الدرامى السنسكريتى وحاز إعجاب بعض أدباء أوربا ، وخاصة تقدير الرومانسيين الألمان وعلى رأسهم الشاعر العظيم جوته .

وفى غضون النصف الأول من هذا القرن أصبح الاهتمام الغربى بالمسرح الشرقى ينبع أساساً من الالتقاء الفردى والاحتكاك العفوى الذى تفرضه الظروف . فمن المعروف – مثلاً – أن الشاعر والكاتب المسرحى

الفرنسى بول كلوديل (١٨٦٨ – ١٩٥٥) قد تعرف على بعض وجوه المسرح الآسيوى أثناء إقامته بالشرق الأقصى كممثل دبلوماسى لبلده . كما أن الشاعر والممثل الفرنسى أنطونين أرتو (١٨٩٥ – ١٩٤٨) قد أعجب وتأثر بعروض فرقة كمبودية للرقص شاهدها فى مرسيليا عام ١٩٢٢ ، وبعروض أخرى قدمتها فرقة من جزيرة بالى الإندونيسية فى باريس عام ١٩٣١ . ولاشك أن بعض آثار الشاعر والكاتب المسرحى الألمانى برتولد بريخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) تؤكد تأثره ببعض فنون المسرح الشرق عن طريق روافد ثقافية مباشرة وأخرى غير مباشرة .

وبعد الحرب العالمية الثانية ازداد انجذاب الدارسين الغربيين نحو المسرح الآسيوى ، حتى يمكن تحديد هذا الانجذاب فى اتجاهين واضحين يعكسان مدى تطور النظرة لهذا المسرح . يتمثل أولهما فى استمرارية الخط الأكاديمى التقليدى المتعلق بدراسة وترجمة وتاريخ نصوص المسارح الآسيوية ، والكلاسية بصفة خاصة ، مثل : الكابوكى والنو فى اليابان ، وخيال الظل فى جاوه ، والأوبرا فى الصين ، والمسرح السنسكريتى فى الهند . أما الاتجاه الآخر فيتمثل فى الحركة الانتفاعية التى يقوم بها بعض التجريبيين المسرحيين فى أوربا وأمريكا ، والذين يرون فى الأشكال المسرحية الشرقية دروساً مفيدة لهم شخصيًّا ، وللمسرح الغربى بوجه عام . فهؤلاء التجريبيون يؤمنون بأن تراث المسرح الآسيوى يعد مصدراً خصباً لأمصال فعالة وقادرة على تجديد حيوية المسرح الغربى . وينقسم أصحاب هذا الاتجاه النفعى إلى فريقين : يتلخص رأى أولهما فى الاعتقاد

بأن المسارح الآسيوية مخازن ثرية ، يستطيع الفنان التجريبي الحساس أن يعثر فيها على حلول للمشاكل العملية المتعلقة بفن الكتابة الدرامية ، والتمثيل ، والمكيجة ، والأزياء . . إلخ . أما الفريق الآخر فيمتد مفهومه إلى مدى أبعد من ذلك ، حين يدرك بأن المشاركة الشعائرية الجماعية التي تتم بين المتفرجين في الصالة والممثلين على المسرح وسيلة ملائمة للظروف المعاصرة . فأنطونين أرتو وأنصاره اللاحقون ممن يؤمنون بهذه المشاركة الطقوسية يرون بأن آسيا القديمة تقدم النموذج الأمثل ، والمفهوم المسرحي المتكامل ، وليس مجرد التقنية الجاهزة ، والعناصر القابلة للتكيف فحسب . ولاشك أن علماء الأجناس البشرية الذين كانوا من أوائل دارسي الطقوس الدينية – والتي ليست بالضرورة طقوساً مسرحية – قد قادوا رجال المسرح ، إلى بعض المداخل الدراسية في هذا المجال .

إلا أن حركة اهتمام الدارسين الغربيين بالمسرح الآسيوي ، قابلتها حركة عكسية تكاد تكون متزامنة ، وذلك خلال المائة عام الأخيرة . وهدف هذه الحركة المتعاكسة هو تطوير الدراما الحديثة في آسيا على أساس من النماذج الغربية . ففي الوقت الذي بدأ فيه التجريبيون المسرحيون في العالم الغربي رحلتهم الفنية للبحث عن دروس جديدة مستلهمة من التراث الشرقي ، كان أندادهم في آسيا قد بدءوا يتحولون إلى الاتجاه المضاد بحثاً عن الدروس المفيدة في الغرب الدرامي . بل إن الكثيرين من الواعدين في المسرح الآسيوي – سواء كانوا من المخرجين أو الممثلين – قد أخذوا يدرسون ويتدربون في معاهد الغرب على أمل

الحصول على تجارب ودرجات علمية فى المسرح الأوروبى. وهكذا كان كل من الفريقين فى الغرب والشرق يتقاسم مع نظيره نفس الهدف ، وهو أن يتلقى عنه معرفة تثرى مسرحه وتطوره . ومع أن الدراما الآسيوية الجديدة المهجنة لا تزال فنًّا ثانويًّا بالنسبة للدراما التقليدية إلا إنها تصر على النمو والتوسع فى كل آسيا . وإزاء هذا الاطراد الحتمى أخذت المسارح المحلية ذات الطابع القومى الخالص إما تستسلم للتدهور ، وإما تجاهد فى سبيل البقاء عن طريق تحطيم الأطر التقليدية حتى تتمكن من التحرك تجاه الأشكال الدرامية العادية والمعروفة فى الغرب . ومن ثم يجد الدارس فى آسيا اليوم أساليب مسرحية غير متوازية فى امتدادها ؛ إنها ممازجة فريدة بين المسرح التقليدى بخصائصه المحلية العريقة والمسرح الحديث كما تصدره أوربا وأمريكا . ومع هذا ، فالملاحظ أن هذا المسرح الآسيوى المتأثر فى صياغته ومحتواه بالنماذج الغربية لا يثير اهتمام الدارس الأجنبى إلا قليلاً . لأنه يجد نصوصاً تمثيلية كانت فى الأصل طقوساً عريقة تتمحك فى بقايا الميلودرامات المنحدرة من العصر الفيكتورى ، أو فى المقتبسات المستقاة من مسرحيات العالم الغربى الحديث .

ولاشك أن دراسة العوامل الدينامية التى تؤثر فى تكوين الجهاز المسرحى وسماته ، لا تسكب الضوء على بعض الحقائق المتعلقة بالروابط التى تتم داخل المسرح فحسب ، وإنما تدل أيضاً على العلاقة القائمة بين المسرح والمجتمع الذى يحتضنه . فمع أن هناك قوى عديدة تعمل على إعادة تشكيل المجتمعات الآسيوية وتغييرها إلا أنه يمكن تمييز قوتين كبيرتين

واضحتين : أولاهما ، السيطرة الغربية ، وأخراهما الرغبة المتزايدة فى تحقيق المعاصرة ، أى التحول من القديم إلى العصرى . فالسيطرة الغربية على بلدان آسيا – والتى ترجع إلى القرن السادس عشر الميلادى – قد تطورت صورها خلال هذه القرون : فمن استعمار رأسمالى مباشر إلى نفوذ قوى غير مباشر له تأثير فعال على المقدرات الاقتصادية والعسكرية . وهذا التأثير كان لابد وأن ينعكس فى وجوه الحياة الاجتماعية والثقافية . وكان من ضمن ظواهر هذا الانعكاس أن ضعفت نظرة التقدير والإعجاب التى كانت تحظى بها الفنون المحلية الآسيوية . بينما قويت نظرة تقدير الفنون الوافدة من أوربا وأمريكا والتى سرعان ما أصبحت النماذج المثلى للمحاكاة والتقليد . ومما ساعد على ترويج الإعجاب بالأعمال الأوربية أن طبقة المثقفين بالثقافة الغربية كان فى يدها أمر تطوير وتغيير نظم التعليم التقليدية إلى نظم حديثة . وهذا التطوير جعل الطلبة المواطنين أكثر معرفة وتقديراً للفنون المستوردة ، وأقل اتصالاً ليس فقط بفنون جيرانهم من الآسيويين . وإنما بفنونهم هم القومية .

أما المعاصرة – كقوة تغيير ثانية – فهى تعنى تبنى الآسيويين لأساليب الحياة الأوربية الأمريكية . ولاشك أن أهم أصول هذا التبنى هو اعتناق النظرة العلمية والموضوعية كمدخل أساسى للمعرفة . ولقد استتبع ذلك بالضرورة اتخاذ موقف نقدى صريح إزاء ثقافة الماضى مع اقتراح حلول موائمة للتغيير . وفى ضوء هذا الموقف النقدى اتضح أن معظم طرق التفكير والسلوك التقليدى يقوم على مسلمات مناقضة لنتائج العقل الحديث ،

كالمعتقدات الأسطورية ، وبعض أحكام الدين ، والغيبيات ، والخرافات التى وصلت إلى درجة اليقين ، . . . إلخ . . وكل ذلك يشكل عوائق فى سبيل التقدم الاقتصادى والاجتماعى . وعلى هذا ، بدأ التعليم العام يتحول من النظرة الإنسانية التقليدية إلى رغبة فى تأكيد الحاجة الملحة إلى إنتاج مهندسين ، وعلماء ، وأطباء ، بدلاً من إنتاج شعراء ، وفلاسفة ، وحكماء .

هذه المتغيرات الإجتماعية – التى نجحت فى تشجيع الثقافة الأوربية على الهجرة إلى آسيا ، وفى زلزلة أسس المعنويات الفنية القديمة – أحدثت فجوة هائلة بين القيم الجديدة الوافدة ، والمفاهيم الحضارية التى كانت تغذى المسرح التقليدى المحلى . فإزاء رياح التغيير المتواصلة انهبوب بدأ الأمراء والمهراجات وأفراد الطبقات الأرستقراطية يفقدون ثرواتهم ، ونفوذهم الاجتماعى ، وسلطاتهم الدينية . ومن ثمة أخذت أحوال المسارح القديمة التى كانوا يعينونها ويشجعونها تتدهور وتتكمش على نفسها . بل إن نغمة الحياة الشعبية بين الفلاحين الذين كانوا يستخدمون المحاريث والأدوات التقليدية الزراعية . بدأت هى الأخرى تتغير باستخدام الجرارات الآلية ، وماكينات الرى والحصد . وتتغير أيضاً بالاحتكاك المباشر بالقيم الفنية الجديدة التى أخذت تروج لها وتنشرها وتلح بها وسائل الإعلام الحديثة كالإذاعة والتليفزيون والصحافة ونحوها . ولهذا أصبح شبان آسيا اليوم يضيقون ذرعاً بالفنون التى أمتعت آباءهم وأجدادهم من قبل مئات السنين ، لأنها أصبحت – فى نظرهم –

مستنزفة الحيوية ، وعاجزة عن استيعاب روح التغير الاجتماعى المستمر .

وكان من أثر الاحتدام بين القديم والحديث أن تولدت مسارح وسيطة كى تكون جسراً فوق المساحة القائمة بين المسارح التقليدية البحتة والمسارح الحديثة ، مثل : الكابوكى فى اليابان ، والأوبرا فى الصين ، والجاترا Jatra فى الهند ، واللكيه Likay. فى تايلاند ، والعرائس وخيال الظل فى الملايو وأندونيسيا ، وما شابه ذلك . فهذه المسارح الوسيطة – بوجه عام – تقليدية من ناحية الشكل والأسلوب ، إلا أنها تعالج موضوعات تنحو منحى دنيوياً ، حتى ولو كانت دينية فى مصادرها الأولى . ففى الهند – مثلا – تعرض هذه المسارح الوسيطة قصصاً بوذية وأخرى هندوكية قديمة ، إلا أنها مصاغة فى قالب المغامرات والمخاطرات الحديثة . فمع أنها حكايات تتعلق بالملوك والملكات والأغنياء وكبار التجار والفقراء والصعاليك أيضاً ، إلا أن روحها أكثر دنيوية عما كانت عليه فى الأزمنة السالفة . بل إن هذه المسارح الوسيطة أضافت إلى طابعها المحلى الصميم عناصر أساسية من الغرب لم تكن تعرفها من قبل ، مثل : المسرح شبه المغلق ، الستائر الأمامية ، خشبة المسرح المبروزة ، المناظر المتحركة ، الكواليس ، مقاعد المتفرجين التى تواجه الخشبة بدلا من الالتفاف حولها ، . . . إلخ . . فمسرح الكابوكى فى اليابان الحديثة قد أخذ يستخدم – على غير العادة – الخشبة المسرحية ذات البرواز إلى جانب الستائر التى فى المقدمة ، وكلها أشياء طارئة من المسرح الأوربى .

أما المضمون الدرامى فى نصوص هذه المسارح الوسيطة فقد اتجه إلى

محاولة استيعاب المشاكل الاجتماعية ، مع الاحتفاظ بالشكل التقليدى الذى يتصف بالأحداث شبه المفككة ، والصياغة الملحمية ، وحديث الممثل المباشر إلى الجمهور ، بينما قلت النزعة الفردية لحساب الروح الجماعية وسيادتها . ولكن إذا كانت تلك المسارح ما زالت تؤكد على الحبكة الدرامية ، والاقتصاد فى استخدام الوسائل المسرحية ، فإنها تتقبل فى رحابة صدر تأثيرات السينما المعاصرة من حيث أسلوب التمثيل ، والقصص ، والأغانى ، وطرز الأزياء ، ونحو ذلك .

لا شك أن رياح التغيير التى تهب زفرافة على الشعوب الآسيوية فتنال من أنظمتها الاجتماعية العريقة ، لا بد وأن تؤثر فى أشكال ومضامين فنونها التقليدية وعلى رأسها المسرح . وإذا كان مسرح الأجداد هذا قد اضطر إلى أن يلبس جلداً فوق جلده كى ينافق حركات التجديد الوافدة ، فإنه لا يزال عرضة للضمور والموات ما دام قد جعل المسرح الغربى مصدر حياته ، وهو مسرح مجتمعات تتجدد شئونها السياسية والاقتصادية عاماً بعد عام .

المخرج (المتألف)

# من الأعراض المرضية في المسرح المصرى

مثلما تصاب بعض النباتات فى مراحل معينة من حياتها بأمراض أوآفات ، تصاب بعض أوجه النشاط الثقافى والفنى بعلل وطوارئ مرضية قد تعطل عملية النمو والإنضاج السليم ، أوتشوهها ، أوتقضى عليها . وقد تكون العلة طارئة ، أووبائية ، أووراثية ، وذلك تبعاً لنوعية الميكروب الفكرى الذى قد يمسك بجلد المجتمع ، أويتسلل فى خلاياه .

ومواسم المسرح فى مصر –كوجه ثقافى– لا تخلو من أعراض مرضية . بعضها مزمن ، وبعضها جديد . وخطورة هذه الأعراض الجديدة تكمن فى إصرارها على البقاء ، واكتساب الصفة الشرعية والتوطنية ، حتى ليصعب اجتثاثها إذا جد الأمر . ومن بين تلك الأعراض التى نكب بها هذا المسرح فى سنواته العشر الأخيرة ظهور المخرج

(المتألف) ، أى الذى يحاول أن يكون مؤلفاً مسرحيًّا – على حساب غيره – إلى جانب كونه مخرجاً . فلا يكاد هذا المخرج يتحمس لتنفيذ نص أجازت صلاحيته لجنة من الأدباء المهتمين بالفكر المسرحى حتى يشرع سكينه فى تقشير النص ، وتفصيصه وتفعيصه ، وإعادة ترصيصه ، مع لصق الزوائد والفوائد حتى يفقد سماته الأساسية ويصبح فى نظر أبيه الشرعى مسخاً منكوراً . ولا شك أن هناك دوافع نفسية خفية إلى جانب دوافع التظاهر بالخبرة فى عمليات التجميل ، ولعل أولاها هو رغبة المخرج فى استعراض عضلات معلوماته فيما ينبغى أن يتوافر فى النص المسرحى الناجح ، حتى يقف المؤلف منها موقف التلميذ . أما ثانيها – وليس آخرها – فهو الخضوع للنظرة الذاتية المحدودة التى تعجز عن إدراك قيم النص التى يمكن أن تكون جديدة على تجربة هذا المخرج الهمام .

ومرضية إقحام المخرج لآرائه على النص ليست ممارستها مقصورة على أعمال المؤلفين الجدد الذين لا يملكون إزاء تسلط المخرج غير التسليم والإذعان ، بل استفحل الأمر إلى درجة التحرش بمسرحيات المؤلفين الكبار ، ووضعهم موضع المدافعين عن كيانهم وتاريخهم الفنى . بل وصلت شهوة المشاركة فى التأليف بين بعض المخرجين إلى حد الاعتداء الفاحش على حرمة النصوص الأجنبية المترجمة ، والتى تقدم على أنها نماذج من المسرح العالمى ، ولا تقدم على أنها ممصرة أو ممسرحة .

وهناك مثال مضحك وقع منذ عامين أو ثلاثة ، وهو أن أستاذاً جامعيًّا كبيراً – يعمل الآن بجامعة الكويت – كلف بترجمة نص مسرحى

فرنسى إلى اللغة العربية الفصحى ، وبعد أن أنجز الترجمة أحالها المخرج إلى صحفى أديب مشهور صدرت له عشرات الكتب كى يقوم بنقل الترجمة إلى العامية المحلية ، وبعد أن ارتكب هذا الصحفى فعلته ، لم يرض المخرج عنها رضاء تامًّا . وحمل الصورة العامية إلى صحفى آخر معروف بتعليقاته الساخرة ، كى يصب فى النص بعض ما يسمى بالمشهيات المسرحية . وبعد ذلك كله كان المخرج لم يزل غير متحمس للنص . فأحاله مرة أخرى إلى كاتب مسرحى شاب محترف بدعوى اكتساب النص روحا مصرية صميمة لأنه ما فتئ ينضح رائحة فرنسية . وقام المؤلف بالأمر المطلوب منه ، غير أن المخرج لم يقتنع بجهود كل هذا الحشد ، وقام هو بإجراء بعض التعديلات ، ثم أخرج النص الذى أنهكته عمليات الترقيع والترميم ، وكتب اسمه وحده تحته على أنه من إعداده هو فقط واخراجه هو . وكأن النص لقيط يتبرأ من بنوته كل أفراد الصف الطويل – بما فيهم المؤلف الفرنسى – والذين اشتركوا فى إنجابه . وبلا شك ، كان كل واحد من هؤلاء المعدلين – وفى مقدمتهم المخرج بالطبع – يقبض ما قسمه الله من رزق كأجر إعداد .

وفى بعض الأحيان يشعر المخرج شعوراً (ذاتيًّا خاصًّا) بأن النص الذى بين يديه فى حاجة إلى تعديل سريع ، ولكنه يتشكك فى إمكان قدراته على إجراء هذا التعديل ، فيعهد بتصليحه – لا إلى مؤلفه أو مترجمه الأصلى – ولكن إلى شخص آخر يكتشفه اكتشافاً ، ويحشره حشراً بين النص وصاحبه . وهذا الشخص (المنتدب) لا يضيف فى

الغالب الأعم أية إضافة جوهرية تتيح للنص نجاحاً أكبر ، ولكنه شخص ميزته الأساسية أنه صديق صدوق يجب أن ينتفع . ولقد حدث هذا بالنسبة للمسرحيات القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ .

إن بعض المسارح التجارية فى أوربا قد تستعين بأحد الصنايعية المسرحيين الذين يطلق على الواحد منهم مصطلح « نجار مسرح » Play Carpenter كى يقوم بفبركة نص مقدم ، وتصنيعه على ماكينة خاصة ، طبقاً لمواصفات معينة ، كى يرضى جمهوراً مسرحيًّا محدود الذوق . ولكن هذه المسرحيات التى يقوم « النجار » بفكها وإعادة تركيبها حسب طلبات السوق ، إنما هى ضعيفة أصلا ، ومحدودة القيمة الفنية . كما أن الذى يقوم بعملية القص واللصق والحشو والحشر فى النصوص المتهافتة ليس هو المخرج ، وإنما هو أديب حظه من الإبداع الفنى قليل ، ولكن من الخبرة الفنية التجارية غير قليل .

ولا شك أن هناك فرقاً شاسعاً بين أن يقترح مخرج بعض التعديلات لإجرائها على نص مسرحى أسند إليه لتنفيذه ، وهو مدعم بوجهات النظر التى تقنع المؤلف بضرورة إجراء التعديلات المقترحة ، ومخرج عدوانى المزاج ومصاب بعقدة التأليف .

فعندما قدم الكاتب المسرحى الأمريكى تنيسى وليمز مسرحيته الشهيرة « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » إلى المخرج الكبير ايليا كازان ، تحمس لها المخرج حماساً حارًّا ، ولكنه أبدى ثلاثة تحفظات على الفصل الثالث ، وطلب من المؤلف ( نفسه ) إجراء التعديلات المقترحة إن ( هو )

اقتنع بذلك . واقتنع وليمز بواحد منها اقتناعاً كاملا ، لكنه اضطر إلى تنفيذ التعديلات كلها خوفاً من أن يفقد المخرج حماسه للمسرحية . ولما نشرت المسرحية بفصلها الثالث المعدل – وكما عرضت به فى نيويورك عام ١٩٥٥ – كتب وليمز ملاحظاته حول مطالب كازان . وبعد أن امتدح آراءه وفكره عرض وجهة نظره فى الفصل قبل التعديل ، وكان كمن يحتكم إلى الدارسين والقراء فى قضية لها أهميتها . إن كازان مثقف وفنان ومؤلف أيضاً وليس مخرجاً مسرحيًّا فقط . وكان يمكنه أن يقوم هو بهذا التعديل و ( يلطع ) اسمه إلى جانب تنيسى وليمز كما يفعل البعض عندنا . كما كان يمكنه أن يوسط بينه وبين المؤلف نجاراً مسرحيًّا ( صديقاً له ) ، ولكنه لم يفعل لأنه كان مقتنعاً باحترام الحدود ، لأنه متحضر الفكر والقلب .

إن النص المقدم للإنتاج المسرحى إما أن يكون صالحا للعرض مباشرة فيحترم ويحترم صاحبه ، وإما أن يكون فى حاجة إلى بعض التعديلات التى يمكن أن يجريها المؤلف نفسه وهو مقتنع بها ، وإما أن يكون النص ضعيفاً وعاجزاً عن العطاء المأمول ، وعندئذ يرفض ويكف المتطببون عن حقنه بأمصال التقوية التى هى من إنتاج المخرج .

لقد درج المرحوم الأستاذ محمود تيمور على أن ينشر المسرحية الواحدة فى نصين : أحدهما فى اللغة الفصحى ، والآخر فى العامية . ويبدو أننا فى القريب سنتعود على قراءة المسرحية الممثلة فى نصين : أولهما للمؤلف الشرعى ، وثانيهما للمخرج – أو صديقه – وكليهما من هواة ممارسة العلاقات الفنية غير الشرعية .

# خشبة المسرح تتحكم فى المؤلف

إذا ما أمعنا النظر النقدى فى تراثنا الدرامى ابتداء من محاولات مارون النقاش ويعقوب صنوع ، ومرورا بالمقتبسات والممصرات والمعربات وتواليف إبراهيم رمزى ويوسف وهبى وأحمد شوقى وتوفيق الحكيم وغيرهم ، وانتهاء بأعمال كتابنا المحدثين سنكتشف – بلا شك – كثيراً من النتائج العامة المتعلقة بطبيعة الدراما المصرية وأهم مكوناتها . ومن بين تلك الملامح التى يمكن ملاحظتها على تلك الحصيلة التى تمثل مراحل تاريخية مختلفة وأمزجة فردية متباينة – إن كان – الدراما المصرية – والمؤلفة بالذات – خاضعة لثوابت تقليدية من ناحية الشكل ومحصورة داخل نطاق محدود من الحرفية . فكلها تقريبا – مرتبطة بالتقسيم الفصلى الثلاثى ، وملتزمة بالمشاهد القليلةوالمستويات المحدودة ، والخدع

البسيطة ، واستعمال الآليات المسرحية التى يرجع شيوعها إلى القرن الماضى فى أوربا . ولا شك أن هناك أكثر من سبب يكمن خلف تلك الظاهرة التى يمكن أن تدمغ غالبية النتاج الدرامى بالنمطية والقالبية . ويعتقد كاتب هذه السطور أن من بين تلك الأسباب ما يرجع إلى تجمد شكل الدار المسرحية التى يكتب لها مؤلفونا . فالمسرح كشكل معمارى له مواصفات خاصة ، ومعطيات آلية محدودة ، يفرض ذاته على فن الكاتب المسرحى كما يفرض عليه الكاتب ذاته هو أيضا . فما من مؤلف درامى – سواء كان سوفوكليس أو شكسبير أو راسين أو إبسن أو ديرنمات أو الحكيم – إلا وهو يتصور فى ذهنه أثناء كتابة مسرحياته قدرات الخشبة التنفيذية التى يكتب لها ، ومقدار الحيز المحدود الذى يحبس خياله بداخله . وهذا يعنى أن الدار المسرحية بخشبتها وصالاتها وتجهيزاتها الآلية تحدّ من انطلاقات الكاتب وتغل قلمه وتجبره على التحرك فى آفاق محدودة . فمن الصعب – مثلا – تنفيذ المشاهد الحربية واقعيًّا أو ما يجرى فى ساحات الألعاب الرياضية ، أو منظر فى مسرحية « اميدية » لأونيسكو حيث نعرف بجثة قتيل ملقاة فى حجرة وتظل تزداد نموًّا حتى تندفع القدم الضخمة خارجة من حجرة النوم إلى الصالة . .

وعلى هذا ، فإن هناك علاقة تكيف جوهرية بين الفزياء المسرحى وطاقاته وبين خضوع النص المسرحى الذى يود أن يعيش حياته كاملة فوق الخشبة . ونظرة تاريخية سريعة نلقيها على المسرح اليونانى ، والرومانى ، والصينى ، والهندى ، والاليزابيثى ، والإيطالى المرتجل ،

والفرنسي الكلاسي ، والأوربي الحديث تدلنا على أن النصوص المسرحية التي قدمت على تلك المسارح تختلف فيما بينها من ناحية الشكل والمعطيات الداخلية لأن مسارحها التي استوعبتها مختلفة من ناحية التصميم المعماري والتجهيز الفني . . .

ولو درسنا خشبات المسارح التي عرفتها الحركة المسرحية في مصر منذ نشأتها لوجدناها خشبات تقليدية ومحدودة التصميم والتجهيز : منصة مرتفعة عن مستوى الصالة التي تشغلها مقاعد مرصوصة في صفوف ثابتة تحوطها الألواج والبناوير ، والآليات بسيطة . وما دام المسرح النمطي هو السائد فإن الدراما النمطية ستكون هي السائدة أيضاً . . .

ومع أن القاهرة تعتبر المركز المسرحي الرئيسي في العالم العربي إلا أن بها داراً مسرحية واحدة هي مسرح الأزبكية ، وما عدا ذلك من مسارح فهي إما صالات لجمعيات ونواد ، وإما دور سينما محولة ، ولقصورها وعجزها عن سد حاجات التطور في الخيال الدرامي أصبحت كالرجال المحولين إلى إناث ، فلا هن يلدن ولا هن يعشن بعواطف نسائية طبيعية . هذا ، بينما عرف العالم المتحضر منذ عشرات السنين أنواعاً عديدة من خشبات المسارح كالدائرية ، والانزلاقية ، والمصاعدية . . . إلخ . وهذه الأنواع المختلفة من المسارح التي تحركها أجهزة إليكترونية وكهربية ضخمة أتاحت للكاتب المسرحي الفرص لأن يؤلف وفي ذهنه تجهيزات آلية أكثر قدرة على تجسيد خيالاته وتوسيع معطياته ومتطلباته . حتى لقد أصبح على الذين يعيدون إخراج أعمال اسخيلوس أو شكسبير أو موليير أن يخضعوا

لإمكانات العصر القائم ، لا للمحدوديات المسرحية التى أتاحتها عصور هؤلاء الكتاب . وهكذا تتحكم التكنولوجيا الحديثة فى تراث الماضى وفى اتجاهات الكاتب المعاصر وأسلوبه . . .

ولو كنا قد عرفنا منذ ربع قرن – مثلا – مسرح الأرينة أو الحلقة وخشبات المسارح القابلة للتكيف وللصعود والهبوط والدوران ، ولو كنا تعرفنا على قدرات الأجهزة المسرحية الحديثة وطاقاتها لكتب توفيق الحكيم ، ونعمان عاشور ، وسعد وهبة ، ورشاد رشدى نصوصاً مسرحية أخرى محكومة بإمكانات أكثر قدرة على الاستيعاب ، ولربما كانوا قد كتبوا شيئاً مختلفاً تماماً عما وصلنا منهم . وكان يمكن أيضاً أن يكف أحد المخرجين المعروفين عن الإسراف فى إجلاس الممثلين بين صفوف المتفرجين حتى أصبحت حيلته تلك مهرأة ومجوجة من كثرة الاستعمال ، ولكف أيضاً عن محاكاته صغار المخرجين فى الأقاليم . . .

## وأين مسارحنا القومية فى عواصم الأقاليم ؟ ؟

كان من أثر انتشار دور السينما انتشاراً وبائياً فى العالم الغربى قبل الحرب العالمية الثانية ، أن انحسر مد التوسع المسرحى الممكن ، وأصبح محصوراً داخل حدود العواصم ، وبعض المدن القليلة الأخرى . ومن ثم كان عدد جمهور مشاهدى المسرح محدوداً من الناحية الكمية والنوعية . أما بعد الحرب المذكورة ، وبعد تعميم أجهزة التليفزيون ، وما يمكن أن تمثله من خطورة تهدد وجود المسرح الحى ، فقد سارعت بعض الحكومات ، والكثير من المؤسسات الثقافية التى تمولها الجمعيات والأفراد فى محاولة لإيجاد حركة مضادة ، تهدف إلى تدعيمه وتوسيع رقعة المتفرجين المسرحيين وذلك عن طريق التمويل المالى وتحقيق اللامركزية .

أما الدول الاشتراكية – وفى مقدمتها روسيا – فقد حققت فى هذا

السبيل مشروعات هائلة نحو تدعيم وتعميم المؤسسات المسرحية على اختلاف أنواعها .

وهذه الحركة الضخمة لا يمكن مقارنتها بأية حركة مماثلة أخرى فى أى بلد من بلدان العالم الرأسمالى . ففى الاتحاد السوفييتى اليوم ما يربو على الخمسمائة مسرح تتنوع تخصصاتها فى العروض ما بين الدراما الخالصة والباليه والكوميديا الغنائية والعرائس . . إلخ وهذا المد المسرحى الذى يتغلغل فى كل أنحاء روسيا لا ينافسه غير مد آخر فى تشيكوسلوفاكيا وألمانيا الشرقية وبعض البلاد الاشتراكية الأخرى ، ولكن فى نطاق مصغر ومحدود .

أما فى ألمانيا الغربية فإن إعانات الحكومة وتبرعات الأهلين ، قد مكنت المسرح من أن يتواجد فى كل مجتمع ، إما فى شكل فرقة دائمة ، أو عروض تقدمها فرق المدن الكبرى التى تتجول بين مسارح المدن الأصغر فى فترات معينة من مواسمها المسرحية .

وقد حدث فى فرنسا – المركز العالمى للحركات المسرحية المتمردة والمتجددة – أن أنشئت فى باريس عام ١٩٥١ ثانى فرقة مسرحية معانة من الحكومة هى فرقة « المسرح القومى الشعبى » التى أسسها المخرج والممثل جان فيلار على أن تشمل عروضها باريس ، ومدينة افجنون فى جنوب فرنسا – وفى سنة ١٩٥٩ أنشئت ثالث فرقة حكومية هى « مسرح فرنسا » تحت إشراف وإدارة المسرحى المعروف (جان لوى بارو) . وبعد ذلك بقليل أنشئت خارج باريس خمسة مراكز مسرحية قومية لكل منها فرقة دائمة .

وفى إيطاليا ، تكونت بعد الحرب العالمية الثانية عشر فرق مسرحية دائمة تشرف عليها الحكومة وتعينها ، وقد وزعت هذه الفرق على عشر مدن رئيسية أشهرها فرقة ميلانو التى تأسست سنة ١٩٤٧ . وتعمل هذه الفرق الإقليمية المعانة مع فرقتين حكوميتين أخريين تقومان برحلات فنية بين المراكز والمدن الصغيرة .

أما إنجلترا التى ظلت ردحاً طويلاً من الزمن تعتبر المسرح وفنونه قطاعاً خاصًّا بعيداً عن دائرة مساعداتها المالية فقد أنشأت عام ١٩٦٠ « فرقة شكسبير الملكية » تحت إشراف بيترهول وبيتربروك لكى تلعب فى لندن واستراتفورد . ثم أنشات لأول مرة « فرقة المسرح القومى » سنة ١٩٦٣ تحت إدارة الممثل المعروف سيرلورانس أوليفيه ، على أن تتنقل هذه الفرقة أساساً بين لندن وتشيتشستر .

وفى الولايات المتحدة الأمريكية حيث النظام الحكومى الرأسمالى الصارم الذى لا يتدخل فى تمويل أو تشجيع أية حركة مسرحية أو حتى فنية ، فقد سجل تقرير اللجنة التى شكلتها مؤسسة روكفلر عام ١٩٦٥ لمعرفة وضع الفنون التمثيلية – أن بالولايات المتحدة أكثر من خمسين فرقة مسرحية محترفة خارج مدينة نيويورك المركز الرئيسى للحركة المسرحية بأمريكا والخاصة . ولقد تأسست معظم هذه الفرق بعد الحرب العالمية الثانية دون أية مساعدات حكومية ، ولكن بعضها يتلقى معونات وهبات من المؤسسات الثقافية الخاصة .

أما فى مصر الاشتراكية فإن كل الفرق الدرامية الحكومية والخاصة

تتمركز فى العاصمة الأولى بينما عواصم الأقاليم لا تعرف الخبرة المسرحية الحية إلا عن طريق فرق الهواة المؤقتة والتى تجاهد الثقافة الجماهيرية جهاداً صادقاً فى الإبقاء على كيانها المادى والفنى متماسكاً لأطول مدة ممكنة ، وإنه لمن الغريب أن تظل مدينة الإسكندرية بلا فرقة مسرحية قومية دائمة ، وأن تبقى هدفاً للقاءات فرق العاصمة فى شغف موسمى لزيارات مواسم معينة ، وعندما يستبدبها الحنين إلى الاستقلال المسرحى تلملم بعض الهواة غير المتفرغين لتقدم عرضاً أو عرضين ، ثم تبعثر أشتات مالملمته ودريته لحين إحتياجها لهم مرة أخرى .

إن خريطة الحركة المسرحية فى بلادنا فى حاجة إلى إنشاء مراكز مسرحية قومية ثابتة تشد عصب الأقاليم الثقافى ، وتساعد على خلق وتطوير الفكر الفنى بها .

## مسرح الأرينة أو الحلقة ARENA - STAGE

من الأوفق تعريب الكلمة الإنجليزية – اللاتينية الأصل – arena. وامتصاصها فى اللغة العربية ، على أساس أن لها مقابلا صوتيًّا يؤتلف . فقد ورد فى معاجم اللغة أن كلمة «أرين» تعنى الهدر من المكان ، وأن «أرين» و «أرينة» (بضم الهمزة) موضعان . كما يقال أرن البعير أرنًا وأرينا وأرانا إذا نشط ، ومن ثم فهو أرون .

هذا ويمكن ترجمة الكلمة – التى تعنى حرفيًّا «الرمل» – ترجمة منقولة عن الصورة فيقال : مسرح الحلقة ، أو التحليق ، أو الساحة كما يحلو للبعض ترجمتها . وإن كنا نفضل التعريب .

وخشبة التمثيل الأرينية عبارة عن سطح خشبى منبسط ، مرتفع عن الأرض ، بيضاوى الشكل ، أو دائرى ، أو مربع ، بلا برواز مسرحى ،

ولا ستائر ، ويقع فى قلب الدار المسرحية . وقد تكون مساحة الخشبة الأرينية محدودة لا تتعدى ١٢ × ١٨ قدماً ، أو فسيحة كما فى مسرح الأرينة بواشنطون حيث تبلغ ٣٠× ٣٦ قدماً ، يحوطها ٧٥٢ مقعداً ، تشكل ثمانية صفوف متصاعدة تصاعداً تدريجيًّا. ولا شك أن هناك مسارح مشابهة أخرى تستوعب ما يقرب من الألفى مقعد . ويؤدى اللاعبون أدوارهم المسرحية فوق تلك الخشبة ، بينما يجلس المتفرجون حولها على مقاعد ، إما مصفوفة على نسق المسرح اليونانى من حيث الأوضاع الأفقية والرأسية ، وإما مصفوفة فوق أرضية شبه منبسطة لكنها تميل نحو الخشبة . ومن الملاحظ أن المتفرجين قد يحيطون بالخشبة من جميع جهاتها ، كما هو الحال فى الولايات المتحدة الأمريكية ، أو إحاطة جزئية – ثلاثية الجهات مثلا – كما فى إنجلترا . ومن ثم اشتق مصطلح معادل آخر يجرى مجرى الاستعمال – هو « المسرح المدور» Theatre-in-the-Round. .

وتطور المسرح الأرينى وانتشاره بعد الحرب العالمية الثانية فى الولايات المتحدة الأمريكية وبلدان أوروبا الغربية ، لا يرجع إلى تأثير حركة درامية – أو اتجاه أدبى معين ، ولا إلى التجارب الحديثة التى تحاول الخروج على الأشكال المسرحية التى توطدت أساساتها بانتصار الخشبة ذات البرواز والديكور التقليدى . وإنما يمكن القول بأنه يسير فى نفس الاتجاهات العادية للأسلوب الواقعى الخالص . وإن كان أنصار هذا الضرب من المسرح يزعمون بأن استعمالاته الأسلوبية متعددة ، وفى مكنته

استيعاب المسرحيات المعتاد تقديمها على خشبات المسارح المألوفة . فمن المشاهد أن غالبية المسرحيات التى يقدمها قد تكون قديمة ، أو طليعية ، أو تجريبية ، بالإضافة إلى مسرحيات الفصل الواحد ، والاستديوهات ، والجامعات ، وكل ماله أهمية تجارية محدودة .

غير أن المخرجة الأمريكية مارجو جونس – التى أخرجت فى خمسينيات هذا القرن عرضًا أرينيًّا ناجحًا فى مدينة دالاس – لاحظت أن مسرحيات العنف والقسوة ينبغى ألا تقدم على المسرح الأرينى نظراً لتقارب الممثلين من المتفرجين الذين يمكن أن يستثاروا عصبيًّا وحسيًا . وهذا التقارب هو فى حقيقته من أبرز مظاهر المسرح الأرينى ، إن لم يكن السبب الجوهرى فى تطورها وشعبيتها . فأنصاره – وخاصة فى أمريكا – يعتقدون بأن وجود الممثلين وسط جمهرة النظارة يخلق علاقة من التعاطف والتواد والاتصال المباشر بين اللاعبين والمشاهدين الذين يقتربون من مركز الحركة الدرامية ويكادون – فى صفوفهم الأولى – يلمسون اللاعبين . كما أن ممرات دخول الممثلين إلى الخشبة وخروجهم منها غالبا ما تخترق صفوف المتفرجين مما يؤكد التماس الوجدانى بين الفريقين . غير أن المعارضين يردون على ذلك بزعمهم أن هذا التواد والاحتكاك العاطفى لا يتحقق فى معظم المسرحيات التى تخرج إخراجاً أرينيًّا . كما أن الاندماج بين الطرفين لا يتم لأسباب ، من بينها أن الإضاءة التى تغمر الأرينة أثناء العرض يقابلها ظلام يغمر المشاهدين . وعلى أية حال ، فإن عيوب ومزايا مسرح الأرينة – كأى شكل مسرحى – قابلة للنقاش والجدل .

والإخراج على الخشبة الأرينية يختلف فى متطلباته عن الإخراج فوق خشبات المسارح اليونانية ، أو الخشبات التقليدية ذات البرواز أو الحلق . فإذا ما قيل « إخراج أرينى » أو « تمثيل أرينى » فالمقصود أنه مصمم بصفة خاصة كى يتواءم ومعطيات الخشبة الأرينية . ولا شك أن الإخراج الأرينى تعترضه بعض المشاكل الأساسية التى تنبع من طبيعته . فبسبب تحليق المتفرجين حول الخشبة يضطر كل ممثل إلى إدارة ظهره فترة معينة من الزمن لكل مجموعة من مجموعات المتفرجين . وهذا الإجراء الاضطرارى لا يسعف الممثل بتوجيه صوته إلى الأمام ثم إلى الخلف فى نفس الوقت . ولكن فى أندر الحالات قد يستطيع توزيع تعبيرات وجهه بين أمامه وخلفه حتى تتعرف عليها زمر المشاهدين . ويعنى هذا أن المخرج ملزم بتحريك ممثليه حركات التفاتية غير مألوفة فى المسارح العادية . ودون أن يشعر بحدتها أو آليتها الحاضرون . وهناك مشكلة أخرى تتبدى فى استحالة توزيع تعبيرات وجه الممثل على من حوله وهو جالس على كرسى . ويعنى هذا أيضاً وضع قاعدة أخرى من قواعد التمثيل الأرينى وهى ألا يطيل الملاعب فى جلساته ، بل يبقى دائم السير والدوران فوق الخشبة ، حتى يتمكن من توزيع حصص متعادلة من الرؤية على جميع المشاهدين أينما يجلسون . وتظهر مشكلة أخرى عندما يتواجد فى المشهد الواحد ثلاثة أو أربعة من الممثلين ، مما يؤدى إلى حجب أو ستر بعضهم خلف بعضهم الآخر . كما أن الخشبة الأرينية غير قادرة على منح ممثل منطقة هامة معينة فيها دون ممثل آخر كما هو الحال فى المسرح التقليدى ، حيث تحتل

الشخصية الرئيسية المناطق الأمامية الأساسية ، بينما تتقهقر الشخصيات الثانوية إلى المناطق الخلفية . وللتغلب على جزء من هذه المشكلة أمكن إجلاس الشخصية الثانوية فوق مقعد وطىء ، أو إنزالها لفترة زمنية محددة إلى الممرات . أما فى المسرحيات ذات التجاميع ، فقد أمكن وضع مصاطب خشبية على مستويات ارتفاعية مختلفة فوق الخشبة الأرينية ، ومن ثم تستطيع الشخصيات الهامة فى المسرحية أن تصعد إلى المستويات العالية من المصاطب .

أما من حيث الديكور المسرحى ، فإنه يتم فى صيغة بسيطة توحى بالمكان ولا تجسده فى تفصيلات كالواقعية مثلا . فالقطع المنظرية المستخدمة تكون غير مصمتة أوكتلية ، وإنما تتركب من هياكل خشبية أو حديدية رفيعة يمكن الرؤية من خلالها كالأبواب والنوافذ والأعمدة والفتحات ذات الأقواس . ومع هذا ، فإن بعض العروض التى تخرج على مثل تلك الخشبات الأرينية تفترض وجود أربعة حوائط غير مرئية مقامة عند حوافها كى تؤكد تناسى اللاعبين لوجود المتفرجين . وكأن خشبة المسرح بهذه الطريقة عبارة عن غرفة عمليات بإحدى كليات الطب ، وأن المتفرجين يمثلون الطلبة الدارسين الذين يراقبون فى اهتمام عملية تشريح من خارج حوائط زجاجية شفافة . ولكن فى بعض العروض الأخرى يعتبر حضور المتفرجين عنصراً متداخلا فى العرض المقدم وكأنه جزء منه ، ومن ثم يتكيف التمثيل والإخراج تبعاً لهذا التداخل .

خشبة مستديرة




خشبة مربعة




خ خشبة المسرح

ش اماكن جلوس المشاهدين

م ممرات

الحقيقة أنه لا يمكن التكهن بمستقبل مسارح الأرينة ، ولكن لا يمنع ذلك من تصور ظهور مدرسة أو تيار جديد من فن التأليف المسرحى يضع فى اعتباره قدرات الخشبة الأرينية واحتمالات عطائها ، وعندئذ تزداد تطوراً وانتشاراً .

## استلهام التجربة الذاتية
## فى مسرحية «طائر البحر»

عندما يستمد الكاتب الأصيل مادة مسرحيته من تجاربه الشخصية ، يحولها بقدرته الخلاقة من نطاق التخصيص الضيق ، إلى نطاق التعميم الرحيب . وهو بهذا يلتقى مع رأى أرسطو الذى نادى به منذ حوالى ثلاثة وعشرين قرناً من أن معالجة التجربة التاريخية معالجة درامية ينبغى أن تكون ذات دلالة عالمية . أى لا تكون مرآة مقصورة على عكس تفاصيل هذه الشخصية التاريخية أو تلك . وإنما ينبغى أن تتحول إلى تجربة إنسانية شاملة حتى ليستطيع كل شخص أن يرى صورته فيها إذا ما عاش نفس الملابسات والظروف التاريخية .

ومسرحية «طائر البحر» (١٨٩٦) تعتبر من أكثر أعمال أنطون تشيخوف احتكاكاً بشخصيته وتجاربه الذاتية ، بل إنها لتكاد تكون

العمل الطويل الوحيد الذى يحمل آراء له فى الفن والأدب ، سواء بالطريق المباشر أو غير المباشر. ومع هذا ، فالمسرحية ليست شريحة انطباعية ضيقة مقتطعة من حياته الخاصة ، وإنما هى تجربة عريضة مركبة ، قد تبدو بسيطة على السطح ، إلا أن تياراتها الداخلية معقدة ، وكأنها فى ذلك تشبه الحياة بأبعادها الزمنية والمكانية .

كان الرسام إسحاق ليفتان يسكن بجوار تشيخوف . وكالعادة ، وقع الرسام فى غرام جديد ، وكالعادة أيضاً ، حاول الانتحار ، إلا أنه كان جاداً هذه المرة . ولهذا انزعجت السيدات اللائى كن حوله أيما انزعاج ، وأرسلن فى استدعاء تشيخوف الذى حضر على التو ، ووجد صديقه وفى جبهته جرح بسيط ، ولم يكن يتوقع أن يصل تهديده المستمر إلى حيز التنفيذ . واقترح تشيخوف — وهو يضاحك صديقه — أن يخرجا فى نزهة كعلاج لحالته النفسية . واستجاب ليفتان لاقتراح تشيخوف وخرج معه وهو لا يزال ممسكاً ببندقيته ويشعر باكتئاب شديد . وعلى ضفة النهر ، رأى طيور البحر وهى تحلق ، ولكى ينفس عن انفعالاته المكظومة أطلق رصاصة أصابت طائراً منها وقتلته . وهنا شعر تشيخوف الرقيق القلب بالحزن الشديد لارتكاب جريمة لا ضرورة لها . أما ليفتان فقد حمل الطائر معه وألقاه تحت قدمى حبيبته فى حركة مسرحية .

هذه الحادثة العابرة بما وراءها من حب محبط أوحت إلى تشيخوف برمز المسرحية وعنوانها وبعض أحداثها وشخوصها كتعبير عن الجهامة والكآبة التى كانت تنشر ظلالها على روسيا فى تسعينيات القرن الماضى ،

والتى كانت امتداداً مستمراً لعقم العقد السابق وسوداويته . ومن هنا نجد تربيليف الأديب الفاشل يقول فى الفصل الثانى لحبيبته الممثلة الفاشلة : « دفعتنى الخسة اليوم إلى قتل هذا الطائر البحرى . وها أنا ذا أضعه تحت قدميك » . ثم يردف بعد فترة قصيرة : «وعما قريب سأقتل نفسى بهذه الطريقة » .

أما آراء تشيخوف المتعلقة بالفن والأدب فهى موزعة على ألسنة وتصرفات بعض شخصياته . فمثلاً ، حين يقول تربيليف : «يجب ألا تعرض الحياة كما هى ، ولكن كما ينبغى أن تكون . وكما تبدو فى الأحلام» . نجد دكتور دورن يقول : «إنك اخترت موضوعك من مجال الأفكار المجردة . وهذا ما ينبغى أن يكون لأن العمل الفنى يجب ألا يقصر عن التعبير عن فكرة عظيمة ، فالأفكار الجدية هى وحدها التى تبدو جميلة » .

أما شخصية تريجورين – الأديب الناجح – فتكاد تحمل بعض أفكار تشيخوف ، وبعضاً آخر من أصداء حياته أكثر مما تحمل أية شخصية أخرى وخاصة حين يقول :

« أحس بميل نحو الطبيعة فهى تثير العاطفة فى نفسى ورغبة فى الكتابة لا تقاوم ، ولكننى لست مجرد رسام أنقل المناظر الطبيعية فحسب ، ولكننى أيضاً مواطن أحب بلادى وأهلها . وأحس أن من واجبى ككاتب أن أكتب عن الناس وآلامهم ومستقبلهم ، وعن العلم وحقوق الإنسان وما إلى ذلك » . كما نجده فى موضع ثان يصرح بقوله :

« علىّ أن أكتب ولابد أن أكتب . . . ولسبب ما فإننى ما إن أنتهى من كتابة قصة حتى أشعر بأنه يجب على أن أبدأ فى كتابة قصة أخرى ، ثم غيرها ، وهكذا . . . .

أحس بأنى أفنى حياتى ، من أجل أن أقدم الشهد للناس دون تمييز . إنى أنتزع بذور اللقاح من أجمل أزاهيرى ، بل أنتزع هذه الأزاهير نفسها وأدوس جذورها . . . »

وإذا أمعنا النظر النقدى فيما قاله تشيخوف أثناء كتابته لهذه المسرحية : « إنها تحتوى على كلام كثير فى الأدب ، وعلى قليل من الحركة ، وأطنان من الغراميات » ، وذلك فى ضوء صداقاته النسوية البريئة لبرز لنا اسم الفتاة الحسناء المهذبة ليكا ميزونوفا التى كانت صداقته لها تقترب من أعتاب الحب لولا تهرب تشيخوف المستمر واعتباره الأمر مجرد نكتة مما جرح كبرياء ليكا واضطرها إلى أن تخوض تجربة حب أخرى فاشلة مع فنان متزوج . ولقد التقط تشيخوف من هذا الحب الشقى خيوطاً ضمنها نسيج مسرحيته تلك .

ليس معنى هذا كله أن تشيخوف قد رصّ قطعاً من تاريخه الشخصى إلى بعضها ، وإنما هى تجارب شخصية منصهرة فى قالب الفن ومموضعة ومعممة بفضل نظرته الإنسانية الشاملة ، حتى ولو غمرتها روح الفنان ورؤية الكاتب الخاصة .

## ٢ – فقرات تطبيقية

# ابن رشد وكتاب «فن الشعر» لأرسطو

لكتاب «فن الشعر» لأرسطو تاريخ فى حركة الترجمة العربية القديمة ، وآخر فى حركة الترجمة والتحقيق المعاصرة . ففى القرن العاشر الميلادى كانت توجد لهذا الكتاب ترجمة عربية قام بها أبو بشر متى بن يونس ، وأخرى قام بها تلميذه يحيى بن عدى ، هذا بالإضافة إلى مختصر لنفس الكتاب أعده فيلسوف العرب الكندى . ولكن لم يبق من ذلك غير مخطوطة لترجمة متى بن يونس محفوظة فى مكتبة باريس . ثم توالت بعد ذلك مختصرات وشروح لكل من الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ولكن مخطوطات منها لحسن الحظ لا تزال باقية ولكن فى مكتبات أجنبية .

أما تاريخ الكتاب فى حركة الترجمة والتحقيق الحديثة فقد ترجمه

إلى اللغة العربية إحسان عباس ، ثم الدكتور عبد الرحمن بدوى وألحق به تحقيقات للترجمة العربية القديمة مع شروح الفارابى وابن سينا وابن رشد . ثم نشر الدكتور شكرى عياد ترجمته مع تحقيق جديد لترجمة متى بن يونس .

ولقد صدر حديثاً عن المجلس الأعلى للشئون الإسلامية تحقيق جديد ل «تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد» متبوعاً بمقالة قصيرة جداً عن «عن جوامع الشعر» للفارابى . وقد حقق النصين وعلق عليهما الأستاذ الدكتور محمد سليم سالم صاحب الدراسات والترجمات القيمة فى الثقافتين اليونانية واللاتينية .

ولقد أوضح ابن رشد فى مستهل رسالته أن الهدف منها هو «تلخيص ما فى كتاب أرسطو طاليس فى الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم ، أو للأكثر ، إذ كثير مما فيه هى قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيها . وإما أن تكون ليست موجودة فى كلام العرب . أو موجودة فى غيره من الألسنة» . ويكاد يتفق محققونا ونقادنا على أن ابن رشد قد اعتمد فى تلخيصه على أعمال سابقيه ممن تعرضوا لكتاب الشعر وخاصة الفارابى ، إلا أنه يختلف عنهم اختلافاً أساسيًّا فى محاولته المستميتة فى «تعريب» آراء أرسطو ، ولهذا ابتعد عن جوهر الكتاب إلى مدى أبعد كثيراً من سابقيه الذين أساءوا فهم الكتاب ومراميه إساءة بالغة ، ومن ثم جاء عمل ابن رشد أكثر اشتطاطاً عن المصدر الأصلى مما أضفى على الكتاب روحاً عربية غريبة غرابة اللغة العربية على أرسطو لوكان حيًّا . ولقد اتخذ هذا التعريب

صوراً مختلفة أهمها إيراد أمثلة وشواهد من التراث الشعرى العربى يغصبها غصباً ، لكى توائم استنتاجاته الفاسدة من أفكار أرسطو. بل إنه يتوسع فى استشهاده حتى ليتمثل بآيات من القرآن الكريم. ولعل مدخله الملتبس هذا يرجع أساساً إلى استئناسه بترجمة متى الخاطئة لمصطلحى التراجيديا والكوميديا بأنهما شعرا المديح والهجاء ، وعلى هذا ظن أن الشعر اليونانى – فى هذا السبيل – كالشعر العربى من حيث الأغراض ، فراح يضرب فى الظلام بشواهد مشتبهة . وعلى أية حال ، يمكن القول بأن تلخيص ابن رشد واهى الصلة بالمصدر اليونانى الأم ، وأنه ينتمى إلى مفكرنا العربى شخصيًّا أكثر من انتمائه إلى أرسطو.

وإذا كان الدكتور بدوى قد اعتمد فى تحقيقه لهذا الكتاب على نسخة محفوظة فى مكتبة فلورنسة ، فإن الدكتور سالم قد اعتمد – إلى جانب ذلك – على مخطوطة أخرى اكتشفها فى مدينة ليدن الهولندية. وكان يمكن القول بأن طبعة الكتاب الأولى كافية ، غير أن التحقيق الثانى تحتمه الدراسة الأكاديمية ، حتى ولو كانت الفروق طفيفة كما أن الدكتور سالم عقد فى الهوامش – لأول مرة – مقارنات بين المخطوطتين والترجمة العربية القديمة ، وقدم استشهادات من الأصل اليونانى – كلما واتت الظروف – وأخرى من تفسيرات وشروح عربية قديمة وحديثة وإنجليزية وفرنسية فى بعض الأحيان. إلا أن هذه المقارنات المتعددة أزجمت الهوامش ، وأصبح القليل منها تفسيرات بسيطة لعامة القراء ، وأخرى غالبة ، من شأن خاصة المتخصصين الذين يمكنهم الاستغناء عن معظمها.

ولقد كتب الدكتور سالم لتحقيقه مقدمة مستفيضة إلا أنها – للأسف الشديد – بعيدة عن الموضوع الأساسى مثل ابتعاد كتاب ابن رشد عن مصدره الأول . فى هذه المقدمة تكلم عن حياة أرسطو ، وعن شعراء التراجيديا اليونانية المعروفين ، وغير المعروفين ، وتطرق فى تفصيل إلى بعض خصائصهم الفكرية والفنية ثم أعطى تفسيرات موجزة لبعض المصطلحات التى وردت فى كتاب الشعر الأصلى والغائب غياباً كاملاً عند ابن رشد . ومن ثم بدت هذه المقدمة جسمًا نافراً لا يتمازج مع الجسم (الأصلى للكتاب) وتبدو حدة هذا التناقض أكثر شدة إذا اكتشفنا – للوهلة الأولى – أن الأستاذ المحقق لم يقم بأى تعريف لابن رشد نفسه صاحب الكتاب ، ولا لمصادر تفكيره ، أوثقافته أو أهميته ، أو قيمة كتابه واحتمالية تأثيره فيمن جاء بعده ، أوحتى تاريخ حياة الرجل المحقق له مثلما فعل بأرسطو ، ويوربيديس ، وأجاثون ، وغيرهم من الذين لا يمكن أن يتمثلوا فى الكتاب بأى حال من الأحوال . فالكلام عن تطور التراجيديا ، والوحدات الثلاث ، وأسلوب اسخيلوس وسوفوكليس ، ولغة يوربيديس وتجديداته ، والتعرف ، والتحول ، والهم . . إلخ . موضوعات مقحمة إقحاماً ولا رباط يربطها بتلخيص ابن رشد الذى هو موضوع الكتاب الرئيسى .

كما أن اعتماد الدكتور سليم على تحقيق الدكتور بدوى لترجمة متى بن يونس ، أضاع عليه فرصة الانتفاع من تحقيق الدكتور شكرى الأكثر دقة وتصويباً . كما أضاع عليه الفرصة الكبرى فى التعرف على حركة كتاب

الشعر فى البلاغة العربية والتى أفرد لها الدكتور شكرى دراسة مستفيضة رائعة والتى كان يمكن أن ينتفع بها لو كان قد حاول الطريق الأصح ، وهو رؤية كتاب ابن رشد فى محيطه الفكرى العربى . . . . .

وملاحظة أخرى على التحقيق الذى قام به الدكتور سالم هى أنه كان يسوق فى هامشه استشهادات يونانية اللغة من كتاب الشعر الأصلى ولا يترجمها إلى اللغة العربية ، وإنما يسوق لها بدلاً من ذلك الترجمة الإنجليزية التى قام بها أنجرام باى ووتر .

ومع هذا ، فإن تلك الملاحظات وغيرها لا يمكن أن تقلل من الجهد العلمى الصادق الذى قام به أستاذنا الفاضل الدكتور سالم فى مجال التحقيق والشرح والرجوع إلى مختلف المصادر الممكنة . . .

# المسرح السياسى

نشر الكتور/ عبد العزيز حمودة – أستاذ اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة – رسالته التى كان قد تقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من جامعة كورنيل بأمريكا ، وذلك بعد أن ترجمها إلى اللغة العربية تحت عنوان «المسرح السياسى» .

والحقيقة أن الذى يفرغ من قراءة الكتاب يلاحظ أن عنوانه الذى يوحى بالتعميم ومعالجة الموضوع – تاريخيًّا وجغرافيًّا – على مستوى الشمول النظرى والتطبيقى ، لا يساير جوهر مادة البحث إلا فى بعض جزئياتها . فالدراسة تتكون أساساً من تحليل جاد عميق لست مسرحيات قدمها مسرح الصحف الحية فى أمريكا فى ثلاثينيات هذا القرن . وهذا الشكل من الدراما كان قد انبثق من نشاطات مشروع المسرح الفيدرالى

الذى تأسس أصلاً كى يقوم بتوظيف جيش من الفنانين العاطلين الذين كانوا ضمن الأزمة الاقتصادية الضارية التى اجتاحت أمريكا بين سنتى ١٩٢٩ و ١٩٣٤ . وعلى هذا . كان ينبغى أن يكون عنوان البحث دليلا على التخصيص الجغرافى والتاريخى للمادة المعالجة ، لا دليلاً على التعميم .

ولقد صدر المؤلف – الطبعة العربية بصفة خاصة – بمقدمة موجزة – ولكنها أصيلة ومفيدة – عن «المسرحية السياسية» . وقد عرفها بأنها التى تستخدم خشبة المسرح كى تصور «جوانب مشكلة محددة – غالبا ما تكون سياسية ، وقد تكون اقتصادية – مع تقديم وجهة نظر محددة ، بغية التأثير فى الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى» . (ص أ) ولأن البحث – كما سبق أن أشرنا – يتعلق بموضوع محدد تاريخيًا وجغرافيًا بالولايات المتحدة ، فقد طالب المؤلف فى مقدمته بوجوب التفريق بين طبيعة المسرح السياسى وما يسميه بالمسرح ذى الإسقاطات السياسية ، وذلك لأن الكثيرين من المشتغلين بالفنون الدرامية فى مصر لا يميزون بين خصائص كل من المسرحين . فالمسرح السياسى يسعى إلى التبشير بأيدولوجية معينة ، وبطريقة مباشرة وواضحة ؛ ولكى يهز وجدانات الناس يناقش القضايا العامة كما ترد فى شكل الوقائع الإخبارية والوثائقية كما هو الحال فى مسرحية بيتر فايس المعروفة «أنشودة غول لويزيتانيا» . فهو مسرح يهتم – فى الدرجة الأولى – بالمشكلة الجماعية كما يقر بها التسجيل والتوثيق ، ومن ثم لا يتيح الفرصة لظهور بطولات فردية تقليدية

إلا فيما ندر. وعندما يناقش هذا المسرح مشكلة من مشاكل المجموع الجماهيرى – كى يحرك وعى الناس أو ثورتهم عليها لتصحيحها – لا ينتهى بها إلى حل تقتضيه الظروف الفنية فى تسلسلها داخل العمل المسرحى ، ولكنه إما أن يقدم الحل كما وقع فعلاً بنصه وفصه . وإما على الصورة التى كان يجب أن يقع عليها .

أما مسرح الإسقاطات ، فإن المفاهيم السياسية تتولد منه طبقاً لما يمكن أن يسقطه عليه المتفرجون من شواغلهم الخاصة التى تشكلها ظروفهم هم . ومن هنا تختلف معطيات المسرحية من هذا النوع تبعاً للإسقاطات السياسية التى تختلف بدورها من شعب لشعب ، ومن جيل لجيل ، ومن مشاهد لمشاهد فى نفس الصالة من الدار المسرحية . وعندما يستخدم كاتب هذا الضرب من المسرح واقعة تاريخية – مثلاً – أو حتى غير تاريخية فإنه لا يعالجها لذاتها ، ولا يتمسك بتفاصيلها وأبعادها الخاصة ، ولكنه يستثمرها لخدمة غرض يعين على ممارسة الإسقاط . ولدينا على ذلك شواهد محلية ، مثل مسرحيات «بلدى يا بلدى» للدكتور / رشاد رشدى ، و «أنت اللى قتلت الوحش» لعلى سالم ، و «يا سلام سلم» لسعد الدين وهبة ، و «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى .

ولا شك أن التصحيح الذى اقترحه الدكتور / عبد العزيز حمودة مؤلف الكتاب ، هو نقد سليم للادعاءات التى تلصقها الكثرة الغالبة بمفهوم المسرح السياسى . ولولا ما كتبه فى هذا المجال عبارة عن تقدمة

(عارضة) لها ظروفها الخاصة، لكان من اللازم عليه أن يستخرج من المفهوم المغلوط السائد دوافعه الصحيحة ، هل المؤلف الإسقاطى يحتمى عن وعى بمصطلح «المسرح السياسى» حتى لا يتعرى أمام مؤاخذة السلطة ، أم أنه بلا وعى غير قادر على إدراك الفرق بين ما هو إسقاطى وما هو سياسى بالمعنى الذى أدلى به ؟؟

والصحيفة الحية – التى يناقش المؤلف خصائصها من حيث التقنية ورسم الشخصيات واللغة فى الفصل الأول من بحثه – عبارة عن مسرحة لفقرة إخبارية تقريرية ، مع الاستعانة بعنصر التخيل للوصول إلى التكوين العام المؤثر. إنها شكل تمثيلى يشترك مع المسرحية الملحمية أو الوثائقية فى وجوه أساسية كثيرة ، منهاالمشاهد شبه المفككة التى لا تربط بينها قصة متطورة على النسق التقليدى ، استخدام المجاميع فى التعليق والرمز ، الهدف التعليمى ، الأدوات والأجهزة المعينة على الأداء المسرحى كالميكرفونات والشرائط السينمائية والشرائح المصورة ، ثم أحداث الأثر العام ، ولقد أورد الدكتور / حمودة تعريفات متنوعة قال بها بعض المهتمين بهذا المسرح ، وعلى رأسهم مخرره الأول آرثر أرنت الذى قال : «إن الصحف الحية تجسيد لمشكلة تتكون إلى حد كبير أو قليل من فقرات إخبارية تتصل كلها بالموضوع الأساسى ، وتتخللها فقرات غير حقيقية تغير أثر الفقرات الإخبارية على من يهمهم المشكلة من الناس» .

وفى الفصل الثانى من هذا البحث القيم تتبع المؤلف – فى حيز المقدمات المحدودة التى تفرضها طبيعة الأبحاث الأكاديمية – أصول هذا

المسرح فى روسيا بعد ثورة أكتوبر . وملامحه فى ألمانيا . وتحركاته فى أمريكا أيضاً . كما ناقش مدى احتمالية التأثير الأجنبى على مسرح الجريدة الحية فى المسرح الفيدرالى بالذات ، وفى تلك الفترة الحرجة التى هبت فيها على أمريكا الرأسمالية العاتية رياح الاشتراكية اللاهية .

أما الفصول الثلاثة الأخيرة فقد كرسها لمناقشة النماذج التى أنتجها هذا المسرح فى الولايات المتحدة مناقشة تحليلية مقارنة من حيث الموضوع والتقنية ، وتصوير الشخصيات ، واللغة . وتمثل مرحلة البداية مسرحيتان ، أولاهما : «أثيوبيا» (١٩٣٦) التى تعالج قصة الصراع الدامى بين إيطاليا والحبشة . وقد اضطرت الحكومة الأمريكية وقتذاك - لأسباب سياسية - إلى مصادرة هذه المسرحية ليلة الافتتاح التى كانت دعواتها مقصورة على عدد معين من الناس . أما المسرحية الأخرى فهى «الإصلاح الزراعى يدفنه المحراث» ، وهى تصور الفلاح الأمريكى كفريسة للأزمة الاقتصادية ، بل كضحية - أيضاً - للقوانين التى تصدرها الحكومة لتحسين حاله ، ولكنها تسلمه فى الوقت نفسه إلى الجشعين والمستغلين من التجار .

وللتعبير عن فترة الحيرة فى تاريخ الصحيفة الحية يحلل المؤلف مسرحيتين هما : «أحداث ١٩٣٥» وهى عبارة عن فقرات مسرحية منفصلة يعالج كل منها حدثاً من الأحداث الهامة التى وقعت عام ١٩٣٥ ، مثل : محاكمة هوتمان ، وصدور قانون فاجنر لحماية الأيدى العاملة ، . . . إلخ . أما مسرحية «أمر إيقاف» فهى تتعرض لتاريخ

العمال فى أمريكا ، وكيف كان يستصدر صاحب العمل المستغل أوامر إيقاف من المحكمة ضد القرارات التى تصدرها الاتحادات العمالية دون تحقيق ، أو حتى استصدار رأى من هيئة محلفين .

أما المسرحيتان الأخيرتان اللتان تمثلان مرحلة النضوج والروائع ، فأولاهما : مسرحية «الطاقة» التى تناقش مشكلة مستهلك الطاقة الكهربية ، وأخراهما مسرحية «ثلث أمة» التى تناقش مشكلة الإسكان فى مدينة نيويورك مناقشة موثقة بالأرقام والإحصاء وحقائق القوانين والأرقام .

إن هذا البحث الجاد المقدم إلى القارئ العربى لا يزال فى مسيس الحاجة إلى فصل موسع يعرف فيه المؤلف – فى شىء من التفصيل – ظروف تكوين المسرح الفيدرالى ، مع تبطينها بخلفية تاريخية عن الأوضاع السياسية والاجتماعية فى تلك الفترة الحرجة من تاريخ أمريكا ، حتى يمكن أن ترتبط المسرحيات ببيئاتها ، ولا تصبح – كما هى الآن بالنسبة للقارئ العربى – سابحة فى الفراغ ، لأنها مجردة من الظروف الاجتماعية التى أحاطتها والتى كان يمكن – إن وجدت – أن تكسبها خطوطاً أعمق ، وتلويناً أكثر تعبيراً . كما أن مفهوم المؤلف للمسرح السياسى – والذى ساقه فى المقدمة – يكاد لا يجد مجالا كافياً فى عملية التطبيق التى أجريت على المسرحيات المحللة . فمع أن السياسة هى عصب هذا الشكل الدرامى ، إلا أن عناية الزميل العزيز أنصبت على الحرفية أساساً حتى نتجت عن ذلك مكررات كثيرة كان يمكن الاستغناء عنها . كما أن

• البحث يفتقر افتقاراً شديداً إلى خاتمة صريحة مدعمة بالأسانيد التاريخية كى تطلع القارئ العربى على الكيفية التى اغتال بها الساسة الرأسماليون هذا النشاط المسرحى المذهل الذى قام به مشروع المسرح الفيدرالى فى فترة زمنية قصيرة ، خوفاً من خطورته على استغلال المؤسسات الرأسمالية ، حتى ليعتقد معظم نقاد الدراما الأمريكيين أن القضاء على نشاط هذا المسرح يعتبر وصمة عار فى تاريخ الفكر الأمريكى . وهل ينسى التاريخ – مثلا – المحاكمة المؤسفة التى عقدت لمحاكمة المسئولين عن المسرح الفيدرالى ، والسؤال الذى طرحه فى غباء أحد القضاة عما إذا كان الكاتب المسرحى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ – ١٥٩٣) شيوعياً (؟؟) .

زكى طليمات فى :

## فن الممثل العربى

من الممكن أن تقارن إمكانات الأستاذ زكى طليمات فى التمثيل والإخراج بإمكانات معاصريه وسابقيه من العاملين فى الحقل المسرحى . ولكنه يتفوق عليهم دون وجه للمقارنة فى مجالين هامين : أولها . المجاهدة الصادقة والناجحة فى إنشاء المؤسسات المسرحية لتصنيع الفنان على أسس منهجية ، والشاهد على ذلك : معاهد الفنون المسرحية التى أنشأها فى مصر ، والكويت ، وبعض البلدان العربية الأخرى ، إلى جانب كفاحه فى تكوين المسرح المدرسى ، والمسرح الشعبى ، وفرقة المسرح المصرى الحديث ، ومثل هذا غير قليل ، أما المجال الآخر الذى يتفوق فيه على أنداده فهو قدرته على التعبير البليغ بالقلم عن أفكاره المسرحية التى تصدر عن طبع مثقف وروح فنانة .

إن له كتباً قليلة وملاحظات كثيرة حول الفن المسرحى فى بلادنا وفى أوربا ، ليس فقط يعجز عن محاكاتها الكثيرون من مخرجى عصرنا المتشامخين ، بل إن بعضهم ليعجزون عن فهمها وتمثلها لأنها أصعب شىء يمكن أن يقرءوه .

ولقد صدر له فى القاهرة كتاب قيم عنوانه «فن الممثل العربى .. دراسة وتأملات فى ماضيه وحاضره» . والدراسة محاولة جادة فى تتبع مسيرة فن الممثل العربى فى مصر منذ أكثر من مائة عام إلى المرحلة التى انتهى إليها اليوم . ولقد ساق الأستاذ طلبات فى الباب الأول بعض التعريفات الضرورية المتعلقة بفن التمثيل لكى يحلل فى ضوئها فصوله التالية الخاصة بفحص وتصنيف أفانين ممثلينا الكبار . ولهذا قدم تشريحاً طيباً للعملية النفسية المعقدة التى يكابدها الممثل أثناء معايشته لدور الشخصية التى يقوم بتجسيدها عن طريق الصوت والإيماءة والحركة ، كما ناقش فى إيجاز شديد أشهر مدارس التمثيل المختلفة سواء تلك التى تقول باندماج الممثل فى دوره اندماجاً كاملاً ، أو اندماجاً واعياً تسيطر فيه قواه الذهنية على انفعالاته الساخنة ، أو ما تنادى به مدرسة التشخيص أو مدرسة الصوت ، أو المدرسة الروسية التى تزعمها الممثل والمخرج الكبير قسطنطين استانسلافسكى . ثم بدأ المؤلف فى الباب الثانى من كتابه بتحليل فن الممثلين الرواد الذين احترفوا هذا الفن الوافد بعد تجارب كلامية مختلفة مع الجمهور سواء عن طريق الإنشاء ، أو الخطابة ، أو الغناء ، أو ترتيل القرآن ، أو التهريج فى الأفراح والموالد . ولقد اتصف

إلقاء معظم هؤلاء الأوائل بالافتقار إلى التنسيق بين العناصر التى تكون الكل العام ، وبالخطابية المتكلفة ، والتنغيم المبالغ فيه ، والتلقائية ، والتعبير الحركى الذى يجب أن يصاحب كل تعبير قولى ، وبالرومانسية الخشنة . أما المرحلة الثانية لفن الممثل العربى فى مصر فهى مرحلة الأخذ عن الممثل الغربى أو بالأحرى ترجمة فنه ترجمة إجمالية غير دقيقة . وتتمثل تلك المرحلة فى أربعة أساليب ظلت سائدة ومؤثرة لفترة طويلة وهى :

١ – أسلوب جورج أبيض الذى يدعو إلى أن يتقمص الممثل شخصية دوره تقمصًا تامًّا على أن يكون لصوته وإلقائه المنغم المقام الأول فى الأداء . وقد خلق هذا الاتجاه «المدرسة الصوتية» .

٢ – أما الأسلوب الثانى فقد بشّر به عبد الرحمن رشدى ، ومن خصائصه حقن الأداء الذى كان يعانى من البرود والجمود بشحنة هائلة من الدفء والفيض العاطفى . وقد أدى هذا السخاء الحار إلى انفلات العاطفة من الضوابط الذهنية .

٣ – وثالث هذه الأساليب هو أسلوب عزيز عيد الذى إن كان لا يخلو من التهويل والشطحان إلا أنه يفترض اندماج الممثل فى دوره على ألا تغفو عينه عن مراقبة ما يصدر منه .

٤ – أما الأسلوب الأخير الذى قاده عمر وصفى فهو يكاد يكون نفس أسلوب عزيز عيد غير أنه يفتقر إلى الليونة والخيال مع أنه يتميز بروح البيئة وبساطتها ... والمرحلة الثالثة فى سلسلة تطور فن الممثل العربى

انعكست خصائصها الأساسية فى غلبة الإقليمية ، وفى تصعيد الطابع المحلى الذى تمثل فى الفصول المضحكة ، ومسارح الارتجال ، وشعبية ممثل الشخصية الواحدة كما تجسد فى شخصيتى كشكش بك والبربرى عثمان . (أنظر الكتاب لتعريفها ص ٧٤) إن فن كل من الريحانى والكسار كان يتميز « بالعمومية » أى بالأصول التى تتوافر فى فن أى ممثل أينما كان ، « وبالمحلية » أيضاً ، أى بالطابع الخاص الذى يميزه عن سواه أى بـلد آخر ، ولا شك أن الصفة الأولى فطرة وطبع ، والأخيرة اكتساب ومهارة .

أما الفصل الخاص بمرحلة ما بين الحربين العالميتين فقد ناقش فيه المؤلف العوامل الدافعة إلى التغير فى الأداء – كالسرعة مثلا – ، والملامح الأساسية التى ميزت فن كل من يوسف وهبى ، وروزاليوسف ، وأمينة رزق ، وسليمان نجيب والكثيرين ممن سار على دربهم .

ثم اختتم المؤلف كتابه بأبواب ثلاثة تعرض فيها تعرضاً مبتسراً لحشد من القضايا المتعلقة بفن التمثيل وظروفه الاجتماعية والثقافية والاقتصادية مثل بداية تأميم المسرح ، وإنشاء دراسات منهجية فيه ، وعودة المبعوثين ، وتأثير الميكرفون والكاميرا ، وأبعاد التمثيل اليوم ، والكتاب كله مزحوم بوفرة دسمة من الهوامش الضرورية التى تعلق على خلفيات الأحاديث الأساسية . وتكاد هذه الهوامش بذاتها أن تشكل كتيباً فى فن التمثيل .

إن بعض التحليلات والأحكام التى ساقها المؤلف قابلة للمناقشة لأنها

صادرة عن عضو شريك فى الهيئة المسرحية من الصعب أن يتخلى عن موقف ذاتى تجاه علاقاته ببعض الشركاء . كما أن الكتاب يعيبه شيئان ، أولها : إنه فى كثير من المواضع أشبه بمقطوعات متناثرة مفككة ، أو بخواطر المذكرات التى لا يربطها منهج موحد محسوب الخطوات . والعيب الثانى ناشئ عن موقف خلقى له تقديره مع أنه يمكن أن يجافى موضوعية البحث ، وهو استخدام المؤلف لذكائه وأسلوبه اللغوى الممتاز فى محاورة الحقائق بدلا من السعى المباشر إلى الأحكام القاطعة التى يمكن أن يسبب طرحها فى صراحة بعض الحرج . فهو لا يقول كل ما يعتقده فى فن الممثلين الأحياء مجاملة لهم ، ولا فى الأموات حتى لا يتهم نفسه بالخوض فى سيرهم . أم يا ترى قد قال كل ما يجب أن يقوله كاملاً فى فن يوسف وهبى ؟؟ ... مثلا .

# يوسف ادريس والمسرح المصرى

أصل هذا الكتاب الجديد رسالة جامعية حصلت بها كاتبتها الدكتورة نادية رءوف فرج على درجة الدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة كولومبيا الأمريكية ، ثم ترجمته من اللغة الإنجليزية إلى العربية ونشرته فى دار المعارف القاهرية . والكتاب – رغم تركيزه الشديد ، واضطراب منهجه – إضافة مشكورة إلى مكتبة الدراسات المسرحية المصرية التى تشكو عوزاً شديداً إلى المباحث الأكاديمية الجادة .

وتقع مادة الكتاب فى حوالى مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط ليست مكرسة كلها لدراسة مسرحيات يوسف إدريس السبع كما يوحى عنوان الغلاف ، وإنما استولت المقدمات الاستقصائية القصيرة المتعددة على أكثر من نصف الصفحات ، بينما تركت بقيتها للموضوع

الأساسى . ولهذا جاء الكتاب وكأنه مجموعة من التعليقات السريعة ، والمقالات القصيرة المبتسرة التى تتناول تاريخ مصر السياسى والاجتماعى ، وتاريخ مسرحها ، وبعض قضاياه الجوهرية ، وأهم مؤلفيه القدامى والمعاصرين ، ثم اختتمت المجموعة بمقالة رئيسية عن حياة مؤلفنا المصرى وفنه ، مع تحليل مطول – بعض الشىء – لمسرحيته « الفرافير» بصفة خاصة ، لأنها – فى رأى الباحثة الفاضلة – « أفضل مثل لمسرح مصرى ضارب بجذوره فى الماضى التاريخى للأدب الشعبى ومرتقيا إلى مستوى رفيع فى المسرح المصرى الحديث » (ص ١٥) .

ولقد استهل البحث صفحاته الأولى بتقديم خلفية مركزة جداً لتاريخ مصر السياسى ، امتدت من الغزو الفارسى لمصر سنة ٥٢٥ ق . م حتى أفضت إلى ثورة يولية ١٩٥٢ وما تبعها من تغييرات اجتماعية . ولم تخل تلك الخلفية من تلميحات خاطفة عن الطوابع الثقافية التى دمغت بعض الحقب التاريخية وخاصة نهايات القرن الماضى . ثم انتهى الأمر بالتساؤل عن مدى وجود المسرح المصرى العربى .

ثم بدأ الفصل الأول – من القسم الأول – بموافقة الأب دوريوتون على وجود مسرحيات فرعونية دينية كانت تعرض فى الأماكن العامة إلى جانب مسرحيات المعابد التى كانت دينية أيضاً . ثم اختتم بموافقة القائلين بوجود دراما عربية قبل منتصف القرن التاسع عشر .

أما الفصل الثانى فيتناول الفترة التى تبدأ من الفتح الإسلامى وحتى منتصف القرن الماضى ، وما اكتنفها من جذور فلكلورية الدراما وقصص

شعبية عربية ، وحكايات ألف ليلة وليلة ، وألعاب القراقوز وخيال الظل ، وفصول الارتجال المضحكة فى المسرح الشعبى . وكل هذه المنابع الثقافية الوطنية صالحة لاستمداد المادة الدرامية منها بل هى – فى رأى الباحثة – التى أمدت مسرحية «الفرافير» بهيكلها العام .

وكما مر الفصل الثالث – مروراً عابراً – ببعض أعلام المسرح والدراما فى الثلاثين سنة الأولى من هذا القرن وقبلها ، مثل : مارون نقاش ، ويعقوب صنوع ، وسلامة حجازى ، وجورج أبيض ونجيب الريحانى ، وأحمد شوقى ، فإن الفصل الرابع قد مس مسًّا هينًا بعض كتاب الفترة التى تلت ، أى من سنة ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٧٠ وهم :

توفيق الحكيم ، ورشاد رشدى ، وعلى سالم ، ونعمان عاشور ، والفريد فرج . ولقد أدى هذا التورط فى تعداد بعض كتاب المسرح المصرى وتخصيص صفحتين أو ثلاث لكل منهم ، إلى حرمان بعض كتاب المسرح من هذا التفضل ، أو إلى إهمال ذكر بعضهم الآخر ممن لا يقلون وزناً أدبيًّا عن زملائهم المذكورين . فقد خص سعد وهبة وعبد الرحمن الشرقاوى ، وميخائيل رومان بثلاثة أو خمسة أسطر ، بينما سقط من الذاكرة محمود تيمور ، وعزيز أباظة ، وعلى باكثير ، وصلاح عبد الصبور وغيرهم كثيرون .

ويبدو أن الدافع الرئيسى إلى هذا الاستطراد والاستقصاء العجول هو حاجة الدكتور الأمريكى المشرف على الرسالة إلى التعرف على وجوه مصر السياسية والفكرية والاجتماعية والدرامية – بصفة خاصة – حتى يستطيع

أن يتذوق الفرافير المصرية . إلا أن المنهج الأمثل إزاء تلك الحاجة الفردية ، كان يجب أن يركز على موضوع الدراسة الأساسى ، وأن يحول كل تلك المعلومات الجانبية عن الوضع الثقافى المصرى وتاريخه إلى الهوامش التفسيرية والفصول الملحقة . ثم ما حاجة القارئ المصرى – بعد ترجمة الكتاب للعربية – إلى كل هذه المعلومات المنوعة التى يعرفها جيداً ، بل يعرف أكثر منها ؟ ؟ أليس من الأجدى أن يتعرف على مسرحيات يوسف إدريس كلها مدروسة مبحوثة ، بدلا من مروره السريع بفقرات قصيرة عن ذهنية مسرح توفيق الحكيم ، أو بسطور قليلة عن تاريخ أسرة محمد على وأعمال أحمد شوقى ، وطبيعة المتفرج الرومانى ؟ ؟

لقد أدى الإيغال فى تلك الموضوعات المتفرقة إلى عيبين يشوبان منهج الكتاب . أولهما ، الاعتماد الكلى على آراء الغير اعتماد الإعجاب والاحتضان لا اعتماد المناقدة والمراجعة . فالباحثة الفاضلة لم تدرس – كما هو واضح – كل أعمال المؤلفين الذين ذكرتهم كى تخلص إلى آراء خاصة بها . وإنما كانت تستعين دائماً بوجهات نظر الآخرين فى الموضوعات التى طرقتها ، ومن ثم يحتار ناقد الكتاب أيناقش الأفكار المنقولة من المراجع وهى منسوبة لغيره ، أو يناقشها على أساس أنها متبناة ، وأصبحت جزءاً من فكر البحث ؟ وحين نتخير فقرة من الكتاب تخيراً عشوائيًا – ولتكن من ص ١١٥ مثلا – فسنجد الفقرة الأخيرة تتألف من تسعة أسطر موزعة على أربعة مراجع . أما العيب المنهجى الثانى فمؤسس على العيب السابق ،

ويتمثل فى قيام عزلة حادة بين قسمى الكتاب ، حتى يمكن أن يرحل أولها كى يستقل ثانيها استقلالا صحيحاً مرتاحاً ، دون أن يضار فى ماضيه أو مستقبله .

أما الفصل الأول من القسم الثانى – والأخير – فيتناول حياة يوسف إدريس وملامح قصصه ومسرحه تناولا سريعاً أيضاً . بينما عكف الفصلان الأخيران منه على مناقشة مسرحية «الفرافير» مناقشة عميقة صحيحة ، افتتحتها الباحثة بعرض نظرية المؤلف فى أهمية الرجوع إلى الموروثات الشعبية المصرية للحصول على القالب والمادة من أجل تأليف دراما محلية أصيلة . وكما ناقشت العناصر الشعبية المكونة لمسرحية الفرافير ، تعرضت لها أيضاً كأداة تحريض اجتماعية فى قالب من التراجيكوميديا . بالإضافة إلى هذا درست لغتها ، وجانبها الايدولوجى ، ومدى توافر عناصر العالمية فيها ، مع الإشارة إلى إمكان المشابهات بين المسرح الإدريسى وبعض ملامح من مسارح برناردشو وأرتو وبريخت . ولو كانت الباحثة تناولت مسرحيات مؤلفنا المصرى الأخرى بالدراسة والتقييم على نفس مستوى دراستها للفرافير ، لجاء البحث أكثر أكاديمية ، واصح منهجاً ، وأحسن إفادة ، وأصبح – بحق – صالحاً لأن يكون مقدمة تحليلية ضافية لنص المسرحية الذى ترجمة إلى الإنجليزية المستشرق تريفور لوجاسك .

# التمثيل المسرحى بين القواعد الفنية والأخلاق

للممثل والمخرج الإنجليزى العتيد سيرجون جيلجود ملاحظات قيمة فى المسرح استخلصها من تجاربه العملية طوال فترة ممارسته الطويلة فيه . ولقد صاغ هذه الملاحظات فى شكل مقالات قصيرة وأحاديث خاطفة ، ثم جمع بعضها فى كتاب قليل الصفحات ، صدره بمقدمة موجزة تخجل قارئها من فرط ما فيها من تواضع يسوقه أستاذ كبير يؤمن إيماناً عميقاً بأنه لا يزال يتتلمذ على الخبرة المسرحية ، وأنه يجاهد دائماً فى سبيل التطور والوصول إلى الأرقى والأسمى .

ولقد استهل فصله الأخير القصير بسطور قليلة وجهها إلى الممثل الناشئ كى يستهديها فى بداية حياته ويستبقيها لمستقبله . ولو حللنا هذه التوجيهات المركزة لوجدناها مزيجا يتكون من عنصرين أساسيين أولهما :

يتعلق بأصول التمثيل كحرفة لها قواعد ، وأدوات ضرورية تسهم فى صياغة شخصية الممثل ، وثانيهما : يخص السلوك الأخلاق الذى يعين الممثل على أن يستوعب أصول المهنة ، ثم يفرزها من خلال آلته الحسية والشعورية فنًّا مسرحيًّا متكاملا . بمعنى أن الشخصية الروائية المؤداة على خشبة المسرح هى قيمة جمالية محكومة بأسس مهنية وأخلاقية ، مصدرها الإيمان بأن التمثيل فن جماعى يستقى من جهود المؤلف والمخرج وفريق الفنانين .

إن الممثل فى رأى جيلجود يجب أن يشعر بأنه عضو فى فريق -كالفرق الرياضية- وعلى هذا فهو مطالب بمساندة زملائه المساندة الصحيحة ، وبالتساوق معهم كجزء من أجزاء ، وبمعرفة اللحظة التى ينبغى عليه فيها أن يجيد الإصغاء ، ومتى يصبح خلفية سليمة تعكس مهارات شركائه . فعندما يتوقف الممثل عن الإلقاء ، عليه أن يتذكر تمام التذكر أن له زميلا سيصل ما انقطع ، معتمداً فى ذلك الوصل على نغمة وسرعة صوت من سبقه . وإذا كان على الممثل أن يلتزم بالجدية فى عمله والولاء له ، فإن عليه أيضاً ألا يزعج زملاءه بمشاكله الخاصة ، ونظرياته المفضلة فى التمثيل . وإنما ينبغى عليه أن يحتفظ لنفسه بنظرياته ، وإذا ما اضطر إلى أن يناقش فيها أحداً فلا بد وأن يحسن اختيار اللحظة الملائمة . كما أن على الممثل أن يطور جلده إلى جلد سميك غليظ لا يتأثر بالنقد المشاكس . وإذا كان عرض المسرحية سيستمر طويلا فمن الممكن أن يحاول التجريب باستمرار ، ولكن على شرط ألا يشتط بعيداً عن

الإطار الرئيسى الذى أجرى فى نطاقه تدريباته الأولى مع المخرج .

إن بناء الشخصية فى رأى جيليجود يجب أن يتم من الداخل أثناء التدريب ، وعليه – وهو يستذكر دوره أن يحرص على تذكره ، لا تذكراً ببغائيًّا منفرداً ، ولكن تذكراً مرتبطاً بتطور النظر المسرحى وتوازناته ، ومفاهيم المخرج وزملائه الممثلين . وهو مطالب أيضاً بتطوير حساسيته ، وبملاحظة وتصحيح سلوكاته الشخصية ، وبأن يكون منضبطاً من حيث اللغة ، والإيماءة ، والحركة . وفوق كل ذلك ، على الممثل أن يعرف أن الصوت الذى هو آلة حرفته – يمكن أن يكون قادراً على إعطاء قدرات لا حد لها من النغم ، والسرعة ، والإيقاع ، كما ينبغى عليه ألا يبالغ أو يتسطح تحت ضغط التكرار المستمر ، وألا يخفض من صوته فى نهاية الجمل .

وعندما يلعب الممثل دوراً غراميًّا ، فعليه أن يجاهد فى تجلية دور زميلته بدلاً من محاولة استعراض عضلات ذاته هو ، تماماً كما يحدث فى فن الباليه : فاللاعبة تبلغ أقصى درجات القوة والإبداع حين يمنحها زميلها اللاعب تواضعه وإنكار ذاته . وكذلك الحال فى المسرحية ، فالمرأة تعتمد على الرجل لكى يكون خلفية تخلق أمامها أعظم تنويعاتها من الحالات النفسية والجمالية . أما أهم ما يتوجه به جيلجود إلى الممثل الناشىء فهو أن يثق بقدراته ، وأن يحاول اكتشاف سر فن الاسترخاء ، وأن يقتصد فى استغلال مصادره الانفعالية ، وأن يتخير لحظات الذروة . وبهذا يكتسب قوة حقيقية هادفة .

الحقيقة أن جيلجود لم يتحدث عن ارتجال حشر النكت وارتجال الأحاديث السارة وغير السارة والمجاهدة فى حرق أدوار الزملاء ، حتى تختلف المسرحية ليلة عن أخرى ، كما لم يتحدث عن مهازل مواعيد البروفات والتحايل عليها ، ولا عما يقع خلف الكواليس وأمامها وفوقها وتحتها لأن بيئته المسرحية لا تعرف هذه الأنماط من السلوك الهمجى . ولا شك أن عندنا قلة من الممثلين الذين يعرفون كيف يلتزمون بقواعد المهنة دون أدنى اعتبار للجانب الأخلاقى الذى يربطهم بغيرهم ، ولدينا قلة أخرى يراعون الجانب الخلقى ولكنهم عاجزون عن التوصل إلى استيعاب مبادئ الحرفة المسرحية . ولكن كم لدينا من الممثلين الذين يزاوجون بين معرفة أصول المهنة وممارسة السلوك الصحيح فى مجال العمل الفنى ؟؟ لا شك أنهم فى ندرة الفيل الأبيض .

# فى انتظار جودو الذى لا يأتى

لم تعد هناك فى فرنسا أصول مسرحية ، أو قواعد درامية مقدسة ، يمكن أن تستعصى على ضربات الحركات التجريبية المتوالية . ففى عصر يسيطر فيه العلم والتكنولوجيا على مقدرات العالم المادية ، ومواريثه الروحية – حتى يمكن أن تضيع الكرة الأرضية بهيولتها فى الفراغ بمجرد الضغط على زر صغير – يشعر الإنسان بأنه عاجز ومقهور ، وأن عذاباته القاسية لا أهمية لها ولا سميع . إنه وحيد ، وضائع فى كون كبير لا يفهم فيه شيئاً ، ويضرب فى عالم موحش تخلى الله عنه . المنطق وهم ، والواقع مراوغ ، والمجتمع الأنانى حل محل الطبيعة القاسية فى ثورانها وانتقامها ، والفرد واقع فى فخ أو حفرة يتأمل صورته ، والاتصال بين البشرية صعب لأن كلمات اللغة غير موصولة كالأسلاك المتقطعة ، ولم تعد هناك أية

حقيقة مؤكدة غير حقيقة واحدة هي الموت الذى يعتبر رحلة الإنسان العبثية . وإذا كانت الدراما تعكس صوراً من عصرها ، فلا عجب أن تكون هى الأخرى مخبولة ، ولا منطقية ، ولا معقولة مثلها فى ذلك مثل هذا العالم الذى يحث خطاه نحو الهاوية .

إن البناء الدرامى التقليدى قد تحطم وتبعثر – كمعنى الحضارة نفسها – على أيدى كتاب متمردين ، نخص منهم بالذكر صمويل بيكيت ، ويوجين أونيسكو ، وجان جينيه ، وآرثر أداموف . وغيرهم كثيرون ، من الذين يدركون بأن الحياة مضجرة وسيزيفية ولا معنى لها ، ولا هدف إلا أن تدفع الإنسان من لاشيء إلى شيء آخر ، ثم إلى العدم حيث اللاشيء الأكبر .

ومسرحية «فى انتظار جودو» لصمويل بيكيت تعبر عن مضض انتظار البشرية لتحقيق أملها الذى لا يتحقق . إن التعلق بالأمل فى الخلاص يعطى الحياة معنى يدير دولابها ، غير أن الأمل ذاته عبث لأنه يرتكز على هوة لا فائدة فيها . إن مشاهد المسرحية تتتابع فى طقس ضبابى فوق خشبة مسرح شبه عارية . فعلى طريق زراعى موحش انتصب عنصر طبيعى واحد هو شجرة هزيلة جرداء يلفها الخواء والمساء ، وقف عندها صعلوكان ، اسم أولها فلاديمير ، وهو مشتق من عبارة روسية تعنى أمير العالم ، واسم الآخر استراجون وهو مأخوذ من كلمة ألمانية تعنى دودة الخشب . إنهما ينتظران فى ملل شخصاً غامضاً ضرب لهما موعداً ذات يوم مجهول للالتقاء بهما واسمه جودو . والمقطع الأول من اسمه يتشكل من

الكلمة الإنجليزية (god) أى «آله» ثم أضيف إليه المقطع الفرنسى (Ot) للتصغير، فأصبح بهذا «الأليّة» أو «الإله الصغير». وكما يستعمل المتشردان فى حوارهما اسمى الدلع ديدى وجوجو. فإن جودو الغائب يشار إليه بـ «جوديت» و «جودين».

ويتناقش المتشردان فى الفلسفة وغير الفلسفة، ويتنافران، ويتعانقان، ويحاولان الإنتحار. وبينما يصرح استراجون — وهو يقضم جزرة — بأنه كلما توغل فى أكلها قلت رغبته فيها، يرد زميله يناقضه بأنه يزداد حبًّا للأشياء كلما اعتاد عليها.

وتدخل شخصيتان أخريان متناقضتان أيضاً هما: بوزو السيد المهاب، وعبده التابع لاكى، الذى ينوء بحمل حقيبة ثقيلة، وكرسى من النوع الذى يطوى ويفرد، وسلة طعام، ومعطف، وفى عنقه حبل يسوقه منه سيده بوزو الذى يحمل سوطاً. ودخولها ودردشتهما وسلوكاتهما العبثية إزاء الآخرين، لا تبدد السأم اللانهائى الذى يغلف الأحداث الشاحبة، وإنما تضيف سحابة رقيقة من الحزن الداكن الذى لا تلمع فيه غير لذعات متهكمة، وأخرى ساخرة لها طعم العلقم. ويجذب بوزو الحبل، ويفرقع بسوطه، فيسقط لاكى ثم ينهض، ولا يفعل إلا ما يؤمر به. وعندما يطالبه بوزو بأن يفكر. ينفجر بكلام طويل أجوف، هو عبارة عن شذرات مفككة ومتهافتة من معارف العصور الوسطى، والعلم الحديث. ولا يكف عن الاسترسال فى تلك الثرثرة الجوفاء إلا بعد أن يطرح الجميع أنفسهم عليه. ويأكل بوزو ويرمى استراجون بعظام

الدجاجة التى ينهش لحمها ، ثم يتحدث عن غليونه ، والطقس ، والزمن ، وأشياء أخرى . ثم يخرج السيد متبوعاً بعبده تاركين فلاديمير واستراجون وحدهما يعانيان من ملل انتظار جودو . وفجأة يدخل غلام ، ويدلى إليهما برسالة قدم بها خصيصاً وهى : «أخطرنى السيد جودو بأن أقول لكما ، بأنه لن يأتى هذا المساء ، ولكنه سيأتى غداً بالتأكيد» .

وفى الفصل الثانى والأخير لا يتغير شىء فى المشهد ، غير أن براعم خضراء قليلة بدأت تتناثر فى غصون الشجرة العارية . وخلاصة المواقف السابقة تتكرر تقريباً على نفس النمط العبثى . الحنان مفتقد ، والحاجة لا تزال ماسة إلى وجود الآخرين ، والمعرفة اليقينية صعبة ، والموت حقيقة تسبب الإزعاج ، وكلمات مسيحية خاصة بالانعتاق والخلاص تومض . لاشىء يتحدد لأن كل شىء يستمر فى التمدد ، بينما الضباب يغشى أطرافه ، إنه ظلال الوجود . إن الانتظار قائم – ولربما امتد طول اليوم أو الغد أو أى فصل أو أى قرن أو طول الحياة نفسها – بلا بداية ولا نهاية . . . ولا معنى . ويمضى المنتظران يثرثران فى سخرية ، ويأتيان بمشابه للحركات الروتينية المضحكة السالفة ، حتى الأشياء الصغيرة التى يشغلان بها نفسيهما لا تزال كما هى تقريباً : القبعتان ، والأحذية ، والجزر ، واللفت ، والسراويل ، وحبل الإنتحار الذى ينقطع . ويعاود السيد بوزو الدخول مع عبده المطيع لاكى ، غير أن الحبل الذى يمتد حول عنق لاكى قصير هذه المرة . كما أن الاثنين مربوطان معاً لأن السيد بوزو أصبح أعمى ، وأصبح خادمه أصم ، والأصم يقود الأعمى . . .

وهذا فعل الزمن المحتوم. ثم يخرجان مرة أخرى بعد أن يؤديا سلوكاً فارغاً، وكلاماً هشًّا، ويتركان الصعلوكين يثرثران، وينتظران جودو انتظارا ملولاً فيه معاناة شديدة، وأمل ضئيل شاحب. إن الإنسان قد يستطيع أن يستمر فى الانتظار، ليس فى وقار البطل وعظمته وجلاله، وإنما فى إذعان المبتئس المغلوب على أمره. ثم يدخل نفس غلام الفصل الأول، كى يؤدى نفس العبارة السابقة، وكى تختتم بنفس روح نهاية الفصل الأول:

استراجون: أتقول بأننا يجب أن نعود غداً؟!

فلاديمير: أجل.

استراجون: على هذا، يجب أن نحضر قطعة أحسن من سبل.

فلاديمير: صح (صمت).

استراجون: ديدى.

فلاديمير: ماذا؟؟.

استراجون: لا أستطيع أن أستمر على هذا النحو؟!!.

فلاديمير: هذا ما تراه أنت.

استراجون: ماذا لو افترقنا؟؟ قد يكون فى هذا خير لكلانا

فلاديميرى: سوف نشنق أنفسنا غداً (صمت) إلا إذا حضر جودو.

استراجون: وإذا ما حضر؟؟.

فلاديمير: سينقذنا.

(يخلع فلاديمير قبعته «قبعة لاكى»، يحدق بداخلها، يتحسس

جوانبها الداخلية ، يهزها ، ينقر على سطحها الخارجى ، ثم يضعها على رأسه مرة أخرى) .

استراجون : والآن ، هل نرحل ؟ ؟ .

فلاديمير : ألبس بنطالك .

استراجون : ماذا ؟ ؟ .

فلاديمير : البس بنطالك .

استراجون : أتريدنى أن أخلع بنطالى ؟ ؟

فلاديمير : البس بنطالك .

استراجون : (الذى تأكد من أن بنطاله ليس عليه) صح (يشده إلى وسطه) .

استراجون : أجل ، دعنا نرحل .

فلاديمير : والآن ، هل نرحل ؟ ؟

**(لا يتحركان)**

وتنتهى المسرحية . . . وكان يمكن أن يكتب مؤلفها فصلاً ثالثاً على نمط الفصلين السابقين ، ولكنه كان سيصبح عبئاً ثقيلاً عليهما ، بل قاتلاً للملل الذى حققه هذان الفصلان الأولان عن عمد فنى . فالفصل الأول لا يثير الشعور الكافى باليأس والضجر ، بنفس القدر الذى يثيره الشعور بالأمل فى وصول جودو . أما إضافة الفصل الثانى فقد أكدت الإيقاع الرتيب ، والنغمة المخنوقة المبتئسة التى يمكن أن تتكرر وتستمر للأبد . وقد صدق صمويل بيكيت – حينما غمز به بعض النقاد

بادعائهم أنه كان يمكنه أن يضع القلم جانباً عند أية نقطة فى المسرحية – فى قوله : «لو كانت المسرحية فصلاً واحداً لكان ذلك قليلاً جدًّا ، ولو كانت ثلاثة فصول لكانت كثيرة جدًّا» .

ومسرحية «فى انتظار جودو» غنية بالتفسيرات والدلالات الرمزية . وعندما سئل مؤلفها عما يعنيه بها ، رفض أن يحدد معناها كى يتيح للآخرين أن يخلعوا عليها مشاغلهم ورؤياتهم الخاصة . وحين استفسره مخرجها الأمريكى عما يقصده بجودو ، أجاب : «لو كنت أعرف من هو ، لكنت قلت ذلك فى المسرحية» . ولهذا تعرضت المسرحية لتفسيرات كثير من النقاد الذين تتراوح مداخلهم الفكرية بين الماركسية والمسيحية . ويستند التفسير الدينى إلى شواهد من داخل المسرحية نفسها ، وتتمثل فى اشتقاق الاسم من الله ، وفى الإشارات الدينية الكثيرة التى تتخلل النص ، كشجرة الحياة ، والمسيح ، واللصين ، والاقتباس من سفر الأمثال ، ثم احتمالية تأثر بيكيت بكتاب «فى انتظار الله» الذى كتبه سيمون ويل . وهذه الرؤية الأخلاقية تقول بأن الذى يربط الإنسان بالله ، ليس هو الإيمان ، ولكنه الشك . وجودو المنتظر هو الله أو المخلص على الإطلاق . أما من ينتظره فهو شخص واحد يأمل فى الخلاص ، إلا أنه يتكون من شقين متناقضين ، غير أنهما مكملان لبعضهما كما يتكامل العقل والحس . أن فلاديمير أعقل من رفيقه . وأكثر حساسية ومقاومة ، ويرغب فى تذكر الماضى ، ويحب رواية القصص ، ويميل إلى التحليل ، وهو الذى يحمى زميله ويغطيه بمعطفه حتى ينام ، ويهدهده

بأغانيه ، وهو الذى يأمل فى وصول جودو كى يغير من الموقف المتوتر ، وهو الذى يدير الحديث مع الغلام الرسول ، كما أنه مصاب بفتق يمنعه من الضحك وله أنفاس نتنة لا تطاق . أما استراجون فهو غريزى ، وعملى ، وأكثر حيوانية ، ونهم للطعام ، والمال والنوم ، ولا يحب تذكر ما حدث ، ويكره سماع القصص ، وينسى أحياناً اسم جودو ، وحذاؤه الذى يسبب ألم قدمه أكثر نتناً من فم زميله . ولأنهما مختلفان فإنهما يقترحان الانفصال عن بعضهما ، ولكن لأنهما يكملان بعضهما فإن التحامهما أساسى فى تشكيل وجودهما المتكامل ، وحين يظنان أن بينهما اتصالاً يكتشفان أن كلا منهما يسىء تفسير ما يقوله الآخر . إن ديدى وجوجو يمثلان الإنسان الذى تنكب الطريق السوى ، وانتظاره الأبدى المشحون بالقلق والأمل الدائم الذى لا ينفد هو الذى يبقى على أشواقه العقلية والروحية . وبهذا الأمل فى الخلاص يتفوق الواحد الذى يتألف من ديدىَ وجوجو المتناقضين ، على واحد آخر يتألف من بوزو ولاكى المتناقضين . إن رباط الشخصيتين الأوليين هو الضرورة وحاجة كل منهما إلى الآخر ، أما رباط الشخصيتين الأخريين فهو الحبل ، ثم نفس علاقة الشخصيتين الأوليين ، ولكن بلا أمل فى شىء .

إن بوزو سادى ، وقوى ، وغنى ، وأنانى ، ومغرور ، ونخاس ، واستغلالى ، أما رفيقه فهو خادم مذعن ، يحمل سوط سيده ، ويرقص ، ويفكر ، بل هو الذى علم سيده كل قيم الحياة . إن علاقتهما تشكل حبكة ثانوية للحبكة الأولى ، ولكنها – كما ألمحنا – خالية القلب

من معنى الأمل . إنهما يمثلان زواج الجسد بالعقل ، والمادة بالروح ، بل وتبعية الذهن للجسم . ولأن العلاقة السادية السيئة هى الأساس الذى يربط السيد بعبده ، ولا تستضىء بالأمل فى قدوم جودو المنقذ المأمول ، فإنها تنتهى بهما معاً إلى العجز والتدهور . غير أنه سواء كان جودو يرمز إلى القوى العلوية ، أو إلى الإنسان الأسطورى المتوقع وصوله كى يغير من الموقف السأمان المبترد ، أو إليهما معاً ، فإن طبيعته – كما يقول مارتن إسلن – ستكون ثانوية . إن موضوع المسرحية – كما يضيف – ليس جودو الغائب ، ولكنه الانتظار فى حد ذاته .

فالإنسان – خلال مراحل حياته – يظل دائما ينتظر وصول شيء ما . وجودو – فى بساطته – هو الشيء المنتظر الذى قد يكون حدثاً ، أو شخصاً ، أو حاجة ، أو الموت نفسه . ولو كان الإنسان مشغولاً لتناسى مرور الوقت لأنه بهذا يضيعه ، أما إذا كان انتظاره مجرد انتظار سلبى فإنه يواجه بحركة الزمن وفعله . والله هنا – إذا كان هو المقصود – شيء لا يعول عليه لأنه غير معقول ، ويرجئ حضوره من وقت لآخر ، ويسيء معاملة شقيق الغلام الذى أرسله . إنه مسئول عن الأمل الخائب فى الانتظار ، ومن ثم فهو عبث ، والحل البديل لعبثيته هو الانتحار ، ولهذا حاولاه ديدى وجوجو مرتين ، ولكنهما فشلا فى تحقيقه . غير أن تشارلز مكوى(Mc Coy)– أستاذ الديانات بأمريكا – يرى بأن الله – أو جودو المرتقب – قد حضر فعلاً فى الفصل الثانى من المسرحية ، ولكن ما ذنبه وقد انشغل عنه فلاديمير واستراجون ؟؟ أما الشاهد على حضوره فهو هذه

الوريقات الخضراء القليلة التى نبتت فى فروع الشجرة الميتة التى ترمز إلى الحياة والصليب . إن الذى يصر على الاعتداد ، والتعامى ، والانشغال الساخر بأموره الشخصية يبقى ميتاً وإن كان مفتح العينين ، ومن ثم ، فالله غير مذنب فى هذه المسرحية ، وإنما الآملون اللاهون هم المذنبون بغفلتهم .

إن العزاء الأول لإنسان العصر الذى يتعذب فى عالم الانتظار القاتم ، هو إدراكه بأن هناك آخرين يتعذبون مثله ، حتى ولو كانت أسلاك الاتصال والود مقطعة بينهم . والأمل فى قدوم المخلص قد يبعث بعض الطمأنينة فى القلب الواجف . وحتى لو كانت طمأنينة مصطنعة فإنها قد تخفف من قلق الإنسان الحديث وعذابه الممض .

هذا ما يقوله المتفائلون ، أما المتشائمون فيصرون على أن يروا المسرحية مجرد تعليق بسيط ومرير على وجود الإنسان المتدثر القلب بأحاسيس الغربة ، واليأس ، وافتقاد الانتماء والأمان .

* * *

## «ثورة الزنج» وأسلوب الإخراج

إن محاولة علاج الثورات التى وقعت فى التاريخ العربى علاجاً مسرحياً – وغير مسرحى – على شرط التدليل بذلك على مواقف وفلسفات معاصرة إنما هو اتجاه يحمده أدبنا العربى . كما أن محاولة المزج بين الواقع الحى ، وبين التاريخ الذى يحول إلى ظلال عن طريق الدخول والخروج من وإلى مناطق زمنية متباعدة ، إنما هو ضرب من الحرفية المسرحية لا يعترف به النقد إلا إذا دعت إليه ضرورات فنية . واستخدام الأحداث استخداماً لا يخضعها لترتيبات المنطق ، أو تسلسلات المسرح التقليدى ، إنما هو اتجاه عصرى فرضته ظروف الإنسان الحديث الذى يعيش فى عالم مضطرب لا يستقيم معه أى تفكير موضوعى . ولكن على شريطة أن تخلف تلك الأحداث اللامنطقة إشعاعات خفيفة على صفحة

شعور المتفرج ، فيغادر قاعة المسرح ، وقد تملكه إحساس معين تجاه قضية تشغل ذهن محيطه الاجتماعى . تماماً كالأحلام . إنها خيالات ذات منطق خاص لا يمكن أن يتصالح مع وعى الواقع الذى قد تسميه حقيقة . ولكن الأحلام القادرة هى التى تخلف إحساساً معيناً فى نفسية الحالم بعدما يصحو ويواجه واقعه .

ومسرحية «ثورة الزنج» ، التى كتبها شعراً معين بسيسو وأخرجها نبيل الألفى على مسرح ٢٣ يوليو الجديد توسلت إلى مجريات حياتنا بأحداث ثانوية تاريخية لم تسلط عليها أية أضواء فنية من قبل إنها حادثة عابرة ، ولكنها مطعمة بحيثيات قضية إنسانية معاصرة ، لا يزال سفاحوها الأوغاد ، وضحاياها الطيبون يعيشون بيننا .

وكما نجح المؤلف فى اختيار شريحة الموضوع من قلب التاريخ ، فقد نجح أيضاً فى مزج عالم القرن الثالث الهجرى بعالم القرن العشرين الميلادى ، إلا أن هذا المزج فرض عليه أن يحقق معالم مسرحيته برموز ومعميات أكسبت الجسم العام للمسرحية ظلالاً سميكة أفقدته أهم متطلبات العمل الفنى ، وهو إعطاء الإحساس النهائى ، الذى يجب أن يتمدد فى ضمير أو شعور المتفرج بعد مشاهدته للمسرحية . إن المسرحية بعد أن تنتهى لا تخلف فى نفس المتفرج «إحساساً عاماً» متكامل الأبعاد ، وعجزها عن الاستيلاء على منطقة معينة داخل شعور المتفرج هو شىء جوهرى فشل فى تحقيقه هذا المسرح الشعرى إنها قد تقول — من خلال مجاهدات الإخراج وإعادة القراءة — بديمومة الثورة المكتومة عبر

التاريخ والتى تنتظر من يستولدها فى كل قرن ، وفى هذا الظرف الذى نعيشه بالذات ولكن القول ذاته خافت ومغلف فى ضبابية الشعر . والدليل على ذلك أن « رواية » البحرانى عن مقتل أبى يوسف « وهم يقيمون سدود الطين » تثير التساؤل ، هل هو حدث من الواقع يساق للواقع ، أم هو رمز يساق للرمز الذى يتطلب التفسير داخل دماغ المتفرج ؟ ؟ إن تصوير الحدث ذاته برغم بشاعته « لو كان حدث » لا يهز إنسانية الإنسان لأنه مدفون فى أربطة الغموض . ويبدو أن علاقة الصورة الذهنية التى كانت تدور فى خيال المؤلف ، بالصورة الفنية التى تشكلت على الورق ليست علاقة التطابق أو التعادل .

ومسرحية « ثورة الزنج » تقع فى جزأين يكونان ثمانى لوحات . وهذه اللوحات تشكل عدد الوحدات المكانية والزمانية داخل المسرحية . . .

والحدث الرئيسى الذى تلتف حوله مكونات المسرحية ومراميها يتعرض لثورة الزنوج التى وقعت أيام المعتمد بأمر الله فى القرن الثالث للهجرة ، وثورة هؤلاء العبيد المستضعفين ضحايا الظلم والتسلط الطبقى أجهضت فى المهد ، وقضى على القائمين بها قضاءً دمويًّا . وقد رأى مؤلفنا المعاصر أن يجعل « وطفاء » – تلك الأرض الطيبة المجهدة – تحمل من زوجها عبد الله زعيم الثوار والذى سفح دمه كما سفح دم المكدودين من زملائه . إنها حبلى بطائر الثورة . ومن هنا يطاردها الجلادون أعداء الشعب خلال تلك الأحقاب الطويلة حتى القرن الحالى لكى ينالوا من هذا الوليد . إن مأساة هذه الأرض الأم تبدو فى عجزها عن الحصول

على الزمان الذى يستولدها ، وعلى الكبار الذين يتلقفون السر الأعظم ويقيمون شرياناً تجرى فيه دماء الحياة يصل بين طبقة القرن الثالث المجرى المسعوف ونفس الطبقة فى عصرنا .

إن البذرة التى غرسها الأقدمون من طبقة البروليتاريا ظلت مدفونة فى خبايا الكتمان رغم العيون الشرسة والأظافر الجارحة التى يشرعها ضدها أعداء الثورة الشعبية ، وتلك البذور لا تزال فى حاجة إلى المعاصرين لا ليغدقوا عليها الأسماء والألقاب والأقماط ، ومثل تلك الشئون الهامشية ؛ ولكن لكى يحموها ويمكنوها من العش الملائم ومن إمكان الترعرع وفرصة الاستثمار . إن الهامشيين والكذابين فى عصرنا ظهروا على مسرح الأحداث فى صورة «الرجل التيكرز» و «الرجل الغسالة» وبعض الشخصيات الأخرى التى تزور الحقائق الجميلة وتلطخ وجهها بالأصباغ والدهون لكى تطمس المعالم الصحيحة الجديرة بالاهتمام هؤلاء المزيفون من الكتاب والمستغلون من ذوى المصالح الخاصة قد تعدوا على حرمة القضايا الظاهرة ومنها القضية الكبرى «فلسطين» التى هى فى أمس الحاجة إلى أن تستقبل طائر الثورة وتمكنه من العش الآمن ، وتجنبه بائعى الأقفاص الحديدية ، والأطعمة الأيدولوجية المسمومة حتى يبلغ أشده ، وينشر جناحيه القويين على الأرض التى ظلت طويلاً تحلم به جباراً عتياً .

ومع أن الحادثة التاريخية فى المسرحية هى مجرد هيكل بسيط انتقاه المؤلف لكى يكسوه بلحم ودم وملامح عصرية ، غير أن المتفرج المصرى العادى لا يزال فى حاجة إلى أن يشبع فضوله بمعرفة الواقع التاريخى لثورة

الزنج . مادام يواجه بأسماء وأماكن ووقائع قد تكون تاريخية ثم هل ياترى كانت ثورة الزنوج عادلة فى مرماها ووسائل تنفيذها ؟ ؟ أم أن مجرد عرض نوعية المضطهدين العنصرية ورواية بعض العذابات التى يمكن أن يسهو عن التأثر بها المشاهد العادى لمجرد أنها فى شكل سردى ، هل يدل ذلك على أنهم يعيشون قضية عادلة تصلح أن تكون منطلقاً لصاروخ الثورة الذى يمر خلال عشرة قرون ؟ ؟ .

إن حتمية التناول المسرحى الذى تفرضه قضية خطيرة كقضية فلسطين تلزمنا بالضرورة بشكل المعالجة . . وهذا الشكل ينبغى – فى رأيى – ألا يشطح فى العوالم الرمزية ، وألا ينتقى عناصره من اللامباشريات . فلا شىء يخدم هذه القضية بالذات مثل التناول المباشر الواضح القائم على أسس فنية واقعية ومنطقية أيضاً . وأعتقد أن معالجتى عبد الرحمن الشرقاوى وألفريد فرج تتفوقان فى هذا السبيل على هذه المسرحية .

ومع أن هذه المسرحية تمتاز بالتكثيف الشعرى الذى يحتاج إليه المسرح وعدم التسليم للإفاضة الغنائية إلا أنها تبدو فى جملتها مسطحة وقليلة النتوء لولا ماكان يستنطقها المخرج من وقفات درامية ، ولقد استجاب المؤلف لدواعى التعبير المعاصر من ناحية الشكل فلم يتحذلق فى لغته ، بل أزحمها بتوابل من الكلمات الأجنبية الجارية على اللسان العامى مثل برافواستوب ، مكياج ، مانيكان ، تيكرز ، كلاكيت ، باروكة ، كومبارس ، مايوه بوليس ، كوالبس . . إلخ . . . .

لعب الممثل المجيد عبد الله غيث دور الثائر عبد الله بن محمد ، إنه لم يقصر دراسته للشخصية على استخراج نوازعها الشخصية ، وإمكاناتها الحسية والتاريخية لكى يجسدها أمام المشاهدين ، ولكنه – كالعادة – أضاف إلى مستخرجاته ذاته هو لكى يجعل الشخصية المسرحية مخلوقاً لا ينتسب إلى أوراق المؤلف وحده ، أو إلى الواقع ولكنه ينتسب إليه أيضاً لأنه أصبح شريكاً فى الخلق .

ولقد أجادت محسنة توفيق تمثيل دور « وطفاء » غير أنه من الملاحظ أن هذا الدور الذى قامت حوله المنازعات ، وأثيرت الاتهامات ، والشتائم لا يستأهل معطياته هذا النزاع العاصف وتبادل الكلمات اللفظية وتوريطات الصحفيين والنقاد فى معمعة طاحنة ذنوبها صغيرة وبسيطة .

إن أهم ما فى الدور – صراحة – هو أنه يعطى فرصة للصرخات والتأوهات وميكانيكات الحركة التى تتوهم ممثلاتنا أنها وسائل درامية تلهب أكف المتفرجين بالتصفيق إن دورا مثل : ربيكا فى مسرحية « روزمرشولم » أوهيدا جابلر فى مسرحيتها المعروفة باسمها أو « ميديا » فى مسرحية بوربيديز جدير بالمنازعة الحقيقية بدلاً من الشجار والعراك بسبب أدوار النساء النائحات الندابات . . . .

ولقد قام الفنان عمر النجدى بتصميم الديكور ، وتنفيذه مع بعض مساعديه . . ولا شك أنه وفر [illegible] عناصر النجاح حيث : الاستجابة

للنص ومعطياته الداخلية ، البساطة فى التعبير ، الخفة والسهولة التى يتطلبها التغيير السريع ، التنسيق الفنى بين الحجوم والألوان والظلال والإضاءة ، ثم معايشة متطلبات الحركة التمثيلية من مساحات ومن نماذج مع العناصر الديكورية . إنه موهبة فنية اكتسبها الميدان المسرحى ، ويجب أن يفسح له الطريق لكى يؤصل إمكاناته فى هذا الميدان بعد أن أصَّلها بجدارة فى مجال الفنون التشكيلية .

**الإخراج بين النظرية والتطبيق :**

قطع الفنان نبيل الألفى شوطاً طويلاً فى الإخراج المسرحى استطاع به أن يحدد نقطة انطلاقه . إنه مثل يوسف وهبى ، وفتوح نشاطى ، وعبد الرحيم الزرقانى جدير بأن يتأمل النقد المسرحى خط سيره مهما اختلف أو اتفق حوله . ومن خلال هذه المسرحية وسوابقها يمكن أن نستخرج الملامح الأساسية المحدودة العريضة التى لازمت هذا الخط فى تطوره . فإنه مهما تعددت مراحل التطور فى أسلوب الفنان فإن هناك دائماً قيمة فنية شبه ثابتة تمتد كالشريان خلال الأعمال المتعددة التى قد تتغير وجوهها بتغير المراحل . ولكن تلك القيمة تظل كامنة فى البواطن كرباط جوهرى هو الذى يميز فناناً عن فنان آخر .

إن المتأمل فى المسرحيات العديدة التى تولى إخراجها نبيل الألفى لا يشق عليه أن يعثر على الاتجاه العام لشخصيته الفنية . إن اختيار مسرحية معينة للإخراج هو بلاشك عمل خاضع لمزاج الفنان ، ويدل

على نوعية طاقته الأصلية كإنسان خلاق . وإذا ما استعرضنا عناوين هذه المسرحيات وتذكرنا موضوعاتها : ثمن الحرية – دموع إبليس – ملك القطن – قهوة الملوك – أهل الكهف – إنريس – بجاليون – المأخوذة – شذوذ – مكبث – ميديا – تانجو – الفلاح الفصيح . . إلخ . . سنلاحظ أن النسبة العالية – من ناحية الجنسية الأدبية – لهذه المسرحيات تنتمي إلى الاتجاه الواقعي المرتكز على عناصر لا واقعية . . هذه العناصر التي تخالط الواقعية بتركيبات متفاوتة المقادير تتمثل في لمسات رومنسية ، أو شطحات صوفية ، أو نزعات خيالية ، أو سرحات غيبية ، أو سبحات دينية ، أو تصورات فلسفية .

إنها – كما هو واضح – ميتافيزيقيات لا تتفق إلا مع المزاج التأملي ، والطبيعة الشاعرية . غير أن ما يحقق لهذه الميتافزيقيات الثبات المسرحي في أسلوب نبيل الألفي هو الارتباط بتفسيرات معينة هي في جوهرها المشاغل التي تهم الناس .

فتفسير المسرحيات عن طريق وصلها بالظروف الراهنة – سواء على الصعيد المحلي أو العالمي – يشكل الجسر الشرعي الذي يصل هذه المسرحيات النصف الواقعية باهتمامات الناس . لا يهم إذن الواقعية الخالصة لكي يخدم الفن جماهيره . ولكن المهم هو أيديولوجية التفسير التي تحيي الشخصيات المسرحية وتدفعها إلى مخالطة الجماهير الذين يقاسمونها القضية والمشكل .

ولكن ما هي فلسفة التنفيذ لهذا الاختيار وهذا التفسير ؟ ؟ إن نبيل

الألفى جمالى النزعة . وشعوره الجمالى العميق يرجع أصلاً إلى مكوناته الثقافية ، وإلى احتكاكه النظرى والعملى بالفنون التشكيلية . وهل المسرح إلا تشكيلٌ فى المساحة والعمق والظل والنور ودرجات اللون ، بالإضافة إلى موسيقية الحركة ونغمية الصوت وهدفية الكلمة ؟ .

إنه دائماً يبحث عن إقامة علاقات جمالية بين عناصر الصياغة المسرحية فوق خشبة المسرح . ومن هنا يميل إلى تشكيل صياغات جمالية فيها الإيقاع والانسجام والتوازن ، ولكنها جماليات نفعية ، إنه يحب الواقع لأنه ملىء بعصير الحياة ودفئها ولكن على شرط أن يتجرد هذا الواقع من عناصره الزائدة ، ويصبح قابلاً لأن يتخلق من جديد ، ويتقبل الأسس الذاتية التى تحقق الإحساس بالجمال . ومن هنا قد يتهمه بعض النقاد بأنه يسبغ على النص المسرحى طقساً جماليًّا تسبح فيه الكلمات كما تسبح الذرات فى الشعاع ، ولكن الإخراج المسرحى أصبح فنًّا بذاته ، والفن خلق ، والخلق جميل ، والجمال يعمق الإحساس بالحياة . . .

ومسرحية «ثورة الزنج» من الناحية الإخراجية ، تتوفر فيها القيم الثلاث التى تشكل فى نماذجها العصب الأساسى لأسلوب نبيل الألفى فى الإخراج ، وأعنى بها نوعية الاختيار ، وأساسية التفسير ، ثم فلسفة التنفيذ . فالمسرحية – كما سبق أن أوضحنا تتعامل مع حس واقعى بالإضافة إلى مادة لا واقعية تتمثل فى العينة المنتقاة من التاريخ الثورى . وهذا الجانب «الخيالى» هو الذى أغرى المخرج باختيارها بالإضافة إلى المناخ الشعرى فى اللغة ، وقبل هذا – بالطبع – التاريخ الظلالى الذى

يجذب غالباً ذوى المزاج الجمالى . أما تفسيره العصرى للنص ، فهو بلاشك نتيجة معطيات النص المباشرة . فالنص ينضح بلا أى تعنت أو إرهاق نقداً سياسيًّا للمشكلة الفلسطينية ، ومن هنا لم يكن نبيل الألفى فى حاجة إلى أن يستوحيه أو يلبسه مفهوماً سياسيًّا ؛ أومعنى يرتبط بوضع اجتماعى معين . وعلى هذا كانت وظيفته ترمى – فى المحل الأول – إلى تأكيد الثيمة الروائية الموجودة فعلاً ، عن طريق الشكل الذى يعيش فى أبعاد المكان ، وفى الصوت الذى يعيش فى العمق الزمنى . . .

ولذا كانت صورة المتاجرين بالقضايا الكبرى والمشوهين للقيم الشريفة ، ومشاهد الصلبان والرماح المغروسة تتوجها العمائم ، والبقرة المستحلبة ، ونحوها ، كلها أدوات استغلت استغلالاً فنيًّا . ولكنه الاستغلال الذى يحقق النبض السياسى . أما علاقات المنظورات المسرحية سواء تمثلت فى العناصر الديكورية ، أوحركات الممثلين ، فهى محكومة بأساليب جمالية ، وغنية بإيقاعات الانسجام بين المسطح والكتلة والخط والفراغ ، واللون والإضاءة ، والسكون والحركة ، والموسيقى والصراخ . إن كل مشهد يمكن أن يكون فى حد ذاته لوحة جميلة يرتاح إليها النظر ، ولكن إيحاءات هذه اللوحة تفرغ فى النفس الشحنة المستهدفة من المضمون الدرامى .

وقد يقول نبيل الألفى عن نفسه بأن فى الإخراج مثالية ، ولكنه قد ينسى أن « المثال » من ضرورات الجمال .

## الدراما فى الصحة النفسية

لم يعن المحلل النفسى الأمريكى دكتور جيه . أل . مورينو(Moreno) بتطوير دراسة دينامية علاقات الأفراد ببعضهم فى المجتمع فحسب ، وإنما استطاع أن يطور منهجاً فى العلاج النفسى يختلف عن منهج فرويد . ومع أن هذا العالم النفسى قد قضى ، إلا أن أفكاره كانت – ومازالت – محل اعتبار فى مجال علم النفس العلاجى ، ومازال معهده قائماً فى نيويورك حتى الآن يجرى تجاربه وأبحاثه .

فإذا كان المحلل الفرويدى ينفرد بمريضه ، ويطلب منه أن يسترخى فى مقعده ، ويسترسل فى كلامه استرسالاً عفوياً ، فإن مورينو كان يضع مريضه – وحده أو مع فريق من المرضى والممرضين المدربين – فى مناخ مسرحى . ويطلب منه أن يمثل معهم فى تلقائية أدواراً مرتجلة على أمل أن

يسقط على شخصياتها وحوارها وأحداثها كثيراً مما يعانيه ، ويجتر فى تمثيله ما يزيده استبصاراً بمشكلاته ، ويعينه على التنفيس عن مكبوتاته . كل ذلك يتم تحت إشراف الطبيب المعالج الذى يمكن أن يشترك - بطريقة غير مباشرة - فى الأداء التمثيلى . ولقد أطلق دكتور مورينو على تلك الطريقة : السيكودراما ، أى الدراما النفسية ، أو بمعنى أدق : الدراما كعلاج نفسى .

وقبل الاسترسال فى الحديث يجب التفريق بين مصطلحى السيكودراما Psychodrama والسشيودراما Sociodrama أى الدراما الاجتماعية ، أو بمعنى أوضح الدراما كعلاج جماعى . فالمحلل السيكوردامى يولى عنايته بالفرد وهم يمثل ارتجالياً وحده ، أو مع آخرين ، أما المحلل السشيودرامى فيهتم بمجموعة من المرضى يقتسم أفرادها نوعاً واحداً من المشكلات ، مثل الارتداد إلى إدمان المخدرات أوارتكاب الجرائم الجنسية . وعلى هذا ، يكون اهتمام المحلل منصباً على المجموعة كلها وهى ترتجل فيما بينها مواقف درامية فى جو من الحرية الكاملة .

وارتجال المواقف التمثيلية فى السيكودراما يذكرنا - إلى حد ما - بالكوميديا دى لارتى - أى التمثيليات الشعبية المرتجلة التى عرفت فى إيطاليا فى القرن السادس عشر الميلادى ، أوبالشعائر البدائية التى كانت عملية المحاكاة فيها تؤثر فى مجرى الأحداث . وذكر كلمة المحاكاة تسوق بتداعى الخواطر إلى تعريف أرسطو الشهير للدراما بأنها محاكاة للحياة . إلا

أن الدكتور مورينو يرى الدراما فى مجال العلاج النفسى امتداداً للحياة . وعلى هذا يكون المسرح العلاجى – على حد قوله – عبارة عن «تحقيق عمل درامى خيالى تحقيقاً نفوياً ومتزامناً . ابتداء من ميلاده ومروراً بمراحل تطوره خطوة خطوة وطبقاً لهذا التحليل ، يتحقق التطهير : لا فى المتفرج فحسب – مع أنه تأثير مرغوب . إلا أنه ثانوى – ولا فى شخصيات العرض المتخيل ، وإنما يتحقق – أولاً وقبل كل شىء – فى اللاعبين الذين يؤدون أدوارهم فى تلقائية ، والذين يخلقون الشخصيات فى نفس الوقت الذى يحررون أنفسهم منها» .

وتتخذ المعالجة الدرامية النفسية – كما قلنا – الارتجال مدخلاً لها . لا على طريقة استانسلافسكى حيث يرتجل الممثل لنفسه قبل أن يلعب دور هاملت أمير الدينمرك – مثلاً – وإنما على نفس الطريقة المتبعة فى تخليق المواد الدرامية فى فصول المدارس الابتدائية ، أى محكومة بالعفوية .

كما يتطلب التمثيل السيكودرامى تدريب الجسم تدريباً خاصاً عن طريق الرقصات المرتجلة والتمرينات البدنية حتى يكون قادراً على الاسترخاء الصحيح ، والاستجابة للمؤثرات النفسية المختلفة .

يجب أن يكون جسم اللاعب حرًا إلى أبعد حد ممكن . كما يجب أن يستجيب بحساسية لكل محرك عقلى أو خيالى . كما يجب أن تتوفر للجسم القدرة على أداء أكبر عدد من الحركات فى سهولة وسرعة . ويجب أن تكون هذه الحركات – حقيقة – تلقائية» .

ولا شك أن الموقف السيكودرامى يجب أن يسيطر عليه المخرج أو

بالمعنى الأصح (المحلل) الذى تساعده مجموعة من اللاعبين المدربين الذين يعمل كل منهم كـ «أنا » مساعدة للشخص المريض. والمحلل – بالطبع – يختار موضوع الارتجال الذى يتلاءم مع طبيعة الاضطرابات التى يعانى منها المريض. كما أنه يقوم بتدريب اللاعبين المساعدين على الأدوار المطلوبة منهم.

إن الدكتور مورينو يقرر بأن نظريته تلك مؤسسة على فكرة «التفاعل الاجتماعى» للشخصية. فالمحلل يرى الذات كثمرة أو كمحطة للأدوار الاجتماعية التى يلعبها الفرد فى تفاعله مع الآخرين. كما يرى أن أدوار الفرد وأدوار الأفراد التى يلعبونها خلال المجتمع، إنما هى وحدات من السلوك التى يمكن قياسها. وقدرة الفرد على (قراءة) أدواره إلى درجة فهمها تمام الفهم، وعلى خلق استجابات الدور الصحيحة، إنما هى مهارة ضرورية وهامة وتبشر بمغامرات إنسانية أبعد.

# الشيطان الذى يسكن فى بيتنا برىء . . .

الدكتور مصطفى محمود فنان مثقف ، مرهف الحس ، شاعرى المزاج ، لذا يتلقى المعارف العلمية ، والفنية ، والدينية على صفحة وجدانه ، ثم يعكسها تأملات تغلب على عقلانيتها مسحة الشعر والعاطفة الدافئة ، والأسلوب الرقيق ذو الصور الجميلة . فعندما يكتب وهو مكثر فى ذلك – فى الدين ، أو العلم ، أو أدب الرحلات والخواطر ، أو يؤلف مسرحية أو قصة أو رواية لا يتخلى عن شاعريته وانطباعيته حتى ولو كانت طبائع معظم هذه المجالات المتعددة التى يرتادها موضوعية صرفة أو فكرية . ومما يؤكد تأثريته تلك هو أن الأثر من آثاره يشبه مقالة مطولة ، لا يتطلب طبعها غير صفحات قليلة ، حتى ولو كان من طبيعة موضوعها المطروق فرض التطويل والتقصى . وتوسيع التناول عرضاً وعمقاً .

ومسرحية « الشيطان يسكن فى بيتنا » عبارة عن مقالة قصيرة انطباعية ظريفة مسلية ، ولكنها فى صيغة حوارية ومناخ مسرحى .

فى الفصل الأول ، نجد الشيخ إبراهيم طنطاوى الدرويش الزاهد يتعبد فى بقعة صحراوية جدباء ونائية عن العمران . وذات يوم تزوره فى صومعته النجمة الفنانة الغانية سونيا ذات الجسم البض ، والقصر الملكى على النيل ، ورصيد المليون من الجنيهات ، والملايين من المغرمين الواهين . وتغريه بمفاتنها الجسمية ، ودعوتها له بأن يهجر عزلته وخلوته كى يعمل معها على تعمير البقعة الخراب ، وكى ينازل الخطيئة فى ميادينها ، ويطهر أعمالها من الفساد ، ثم يحملها على التوبة مع أتباعها . وبعد تردد ظاهرى يرضخ القطب الكبير ويستسلم لشهواته الحالية والمستقبلة : « وينهار على صدرها . . . وتلتقى شفتاهما فى قبلة طويلة » .

وهكذا لا يقبل الدرويش المتصوف تنفيذ بنود العقد فقط ، وإنما يستسلم من البداية لمغريات الحياة ، مما يوحى لنا بأن الموضوع المعالج — مثل « تاييس » أناتول فرانس — قد يتناول الصراع التقليدى بين الجسم والروح ، أوبين العزلة الفقيرة المؤمنة وشهوات الحياة السخية الكافرة ، أو بين الملائكية والشيطانية ، أو غير ذلك من تلك الصراعات التقليدية .

وفى الفصل الثانى نجد الصحراء القاحلة وقد غزاها العمران ، ووسائل الحضارة الحديثة من كهرباء ، ونور ، ومياه ، وفنون ، وعلوم . أما الشيخ طنطاوى فقد تحول إلى البدلة الإفرنجية ، والأناقة ، والطعام الدسم ، والانهماك فى توزيع النصائح واللافتات الفارغة التى تحرم الخمور

بكل أنواعها . وعندما يزوره أتباعه ومريدوه من الدراويش زيارتهم السنوية ، يقنعهم بممارسة الحياة المعاصرة ، والعمل معه فى بلاتوهات السينما والمسرح ، مهما كانت ملوثة بالفساد ، المتمثل فى معاقرة الخمر ، وإدمان المخدرات ، وممارسة اللواط والزنا .

ولكن إذا كان الفصلان الأول والثانى لا يزالان يوحيان بصراع المعانى المجردة المتعلقة بنوازع الخير والشر فى الإنسان ، أوصراع المادية والروحية فى الحياة ، فإن مجرى أحداث الفصل الثالث والأخير قد ابتعد عن تجريدية الفصلين السابقين إلى الواقع السياسى لابساً فى ذلك أثواب الرموز حتى أصبح يشكل وحدة مسرحية قائمة بذاتها فكرياً وبنائياً . فالدراويش الذين يتسمون بأسماء الأنبياء : إبراهيم ، وأحمد ، وعيسى ، وزكريا ، ويحيى ، وإسماعيل ، وإدريس ما هم إلا رموز للدول العربية ، وأن سونيا ما هى إلا الحضارة الغربية التى غزت العالم العربى بعلمها وفنها وفجورها ومباذلها . وعندما يكتشف الدراويش مؤامرة سونيا العسكرية للتخلص منهم بمعركة وهمية فلمية تنقلب إلى معركة حقيقية ، ويصيحون فى غضبة مضرية خطابية : «كنا دائماً عرباً سذجاً مغفلين حسنى الظن بكل شىء . . . ألبسونا خرقة المجذوب وقالوا لنا هى الدين . . . استدرجونا للدعارة وقالوا لنا هى الفن . . . أغرونا بالإلحاد وقالوا هو العلم . . مزقونا بالصراع الطبقى وقالوا هو العدالة الاجتماعية . . . ثم أخذوا أرضنا . . وخيراتنا . . . وكنوزنا . . . وثرواتنا . . وأخيراً يقتلوننا . . . والعمل ؟ ؟ نسبقهم» وتنتهى المسرحية – فى النص المطبوع – بمعركة حربية بين

الفريقين تنتهى بموت سونيا الفاجرة وأنصارها المنحرفين كلهم . أما المسرحية الممثلة فتنتهى بخطبة عصماء انفعالية فى وجوب قهر سونيا ، والعودة إلى حظيرة الإيمان ، والانتصار للعلم الصحيح .

لاشك أن مؤلفنا الكبير ليس فى حاجة إلى التنبيه بأن الصلة الحضارية بين الشرق العربى والغرب ، وبأن أسباب التخلف والتقدم ، والانغلاق الآسن والانفتاح الانبهارى ، أعمق بكثير من تلك الظواهر الاجتماعية الفاسدة . كما أن سونيا لم تصدر للشيخ طنطاوى فى عزلته المتخلفة الانحلال الجنسى ، والمخدرات ، والفن المبتذل ، والتخنث ، وإنما تلك وارداته هو التى جلبها بإرادته إلى ما عنده منها من أنواع أخرى عديدة ، لها تاريخ طويل معروف ولا ذنب لسونيا فى تلك البضاعة الرخيصة إلا أنها بائعة ذكية ، وإيجابية ، وفعالة ، وقادرة ؛ ولكنها ضنينة بالإيجابيات الكبيرة وبالكنوز . أما الشيخ طنطاوى فهو مشتر سلبى وعبيط ، ومنعزل . ولا يزال على أرض الواقع ، وأرض المسرحية يخطب ، ويتحمس ، ويتخبط ، بينما فعله محدود وعشوائى ومتأخر . والحقيقة يا دكتور مصطفى أن الرد على مفاهيم الفصل الثالث يحتاج إلى نقاش سياسى واجتماعى طويل ، إلا أنه بالنسبة لك - كرجل مثقف - يتمثل فى الإجابة الحيادية العاقلة ، على سؤال واحد أو سؤالين : هل سونيا هى التى ألبست طنطاوى خرقة الدروشة ، وألزمته الانعزال فى القفر والرضا بالقحط ، ونفاق النفس والروح ، والسلبية ، كما يدعى ويتصايح ؟ ؟ ثم أيهما يستحق المؤاخذة : إيجابية سونيا وانفتاحها على

الحياة بتجارب عريضة إيجابية وسلبية ، أم ردة الشيخ طنطاوى بما فيها من عجز ، وانطوائية ، وسذاجة ، وسوء إدراك ؟ ؟

وفى النهاية ، أحب أن أؤكد أننا مازلنا فى أشد الحاجة إلى استيراد خمسين مسرحية جادة وعميقة من سونيا كى نتعلم منها لغة المسرح الصحيحة الرفيعة الإنسانية ، بدلاً من أن ننتظر ونمعن فى الانتظار الطويل لوصول ما يمكن أن تتكرم به وتصدره إلينا من عرى وابتذال وانحلال . . . ثم نشكو وندعى بأن الشيطان يسكن فى بيتنا .

# المراجع


* أرسطو . **كتاب الطبيعة** . الكتاب الثانى . ص ١٩٤ ب : ٢٣ - ٣١ .
* محمد سليم سالم (تحقيق) **تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر** . المجلس الأعلى للشئون الإسلامية : القاهرة ١٩٧١ .
* عبد العزيز حمودة . **المسرح السياسى** . الانجلو المصرية : القاهرة ١٩٧١ .
* زكى طليمات . **فن الممثل العربى** . هيئة الكتاب : القاهرة ١٩٧١ .

* Smiley. Sam. *Playwrighting : The Structure of Action.* New Jersy 1971.
* Telford, K. *Aristotle's Poetics Translation and Analysis.* Chicago: 1961.
* Hamilton, Clayton. *The Theory of the Theatre.* NewYork: 1930.
* *TDR.* Vol., 15 no. 3 (T50) Spring. 1971.
* Kernodle, G. R. *Invitation to the Theatre.* NewYork: 1966.
* Gielgud, J. *Stage Direction.* London: 1965.
* Courtney, R. *Play, Drama and Thought.* London: 1974.

| | |
|---|---|
| رقم الإيداع | ١٩٧٨/٢٥٣٤ |
| الترقيم الدولى | ISBN ٩٧٧ – ٢٤٧ – ٢٢٩ – ٢ |

١١١/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

اقرأ
الكتاب القادم

بحوث ودراسات أدبية

للدكتور سيد حامد النساج

بحوث ودراسات فى الأدب العربى الحديث ، تقف بك عند بعض الظواهر الأدبية التى لم يلتفت إليها كثير من الباحثين والدارسين من قبل ، فتعرفك بجوانب غير مطروقة فى الحياة الأدبية لعدد من كتابنا مثل أحمد خيرى سعيد ، ومحمد تيمور ، والدكتور حسين فوزى ، وقضايا أخرى .

الثمن ٢٠ قرشاً

٤٠٤٧٣٨/٠١

حاول تكراره

ص
٢٠